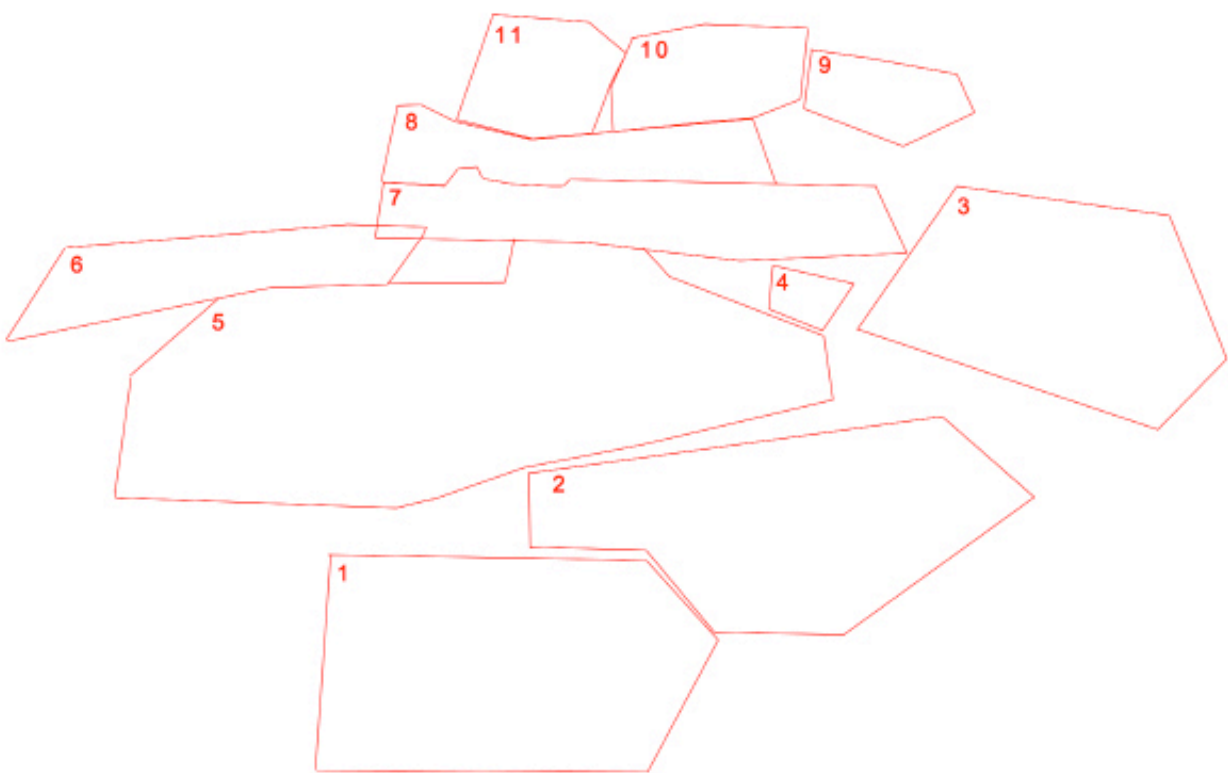


Konzepte zeitgenössischer bildender Künstler und ihr Einfluss auf Erhaltungsstrategien



TECHNISCHE UNIVERSITÄT MÜNCHEN
Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft

Konzepte zeitgenössischer bildender Künstler und ihr Einfluss auf Erhaltungsstrategien

Simone Wilma Miller

Vollständiger Abdruck der von der Fakultät für Architektur
der Technischen Universität München zur Erlangung des akademischen Grades eines
Doktors der Philosophie
genehmigten Dissertation.

Vorsitzender: Univ.-Prof. Dr. Dietrich Erben

Prüfer der Dissertation:

1. Univ. -Prof. Erwin Emmerling
2. Hon. -Prof. Dr. Bernhart Schwenk

Die Dissertation wurde am 22.04.2013 bei der Technischen Universität München
eingereicht und durch die Fakultät für Architektur am 31.03.2014 angenommen.

Konzepte zeitgenössischer bildender Künstler und ihr Einfluss auf Erhaltungsstrategien

Vorwort

Die vorliegende Arbeit leistet einen Beitrag zur Erhaltung von zeitgenössischen Kunstwerken. Das Werk der ausgewählten Künstler wird in dieser Arbeit größtenteils zum ersten Mal unter erhaltungsstrategischen Gesichtspunkten untersucht, dabei werden verschiedene Erhaltungsstrategien vorgestellt und diskutiert. Die Arbeit bietet somit wichtige Informationen für alle, die mit der Tradierung dieser oder ähnlicher Arbeiten betraut sind. Ohne die wertvolle Hilfe und Unterstützung von zahlreichen Personen wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen.

Herrn Prof. Erwin Emmerling, Ordinarius am Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft danke ich für die Vergabe des Themas und seine fachliche Unterstützung, die es mir erlaubte, mich diesem Thema zu widmen.

Herrn Prof. Dr. Bernhart Schwenk danke ich herzlich für die Annahme des Amtes des Zweitprüfers.

Frau Dr. Pia Gottschaller und Frau Dr. Uta Piereth gilt mein besonderer Dank, da sie mir als Mentorinnen mit wertvollen Anregungen zur Seite standen und wesentlich zum Gelingen der Arbeit beitrugen.

Meinen Kolleginnen Laura Resenberg, Dr. Cristina Thieme und meinem Kollegen Dr. Jörg Klaas danke ich besonders für ihre wertvollen Impulse und die stete Rückenstärkung.

Besonderer Dank gilt den Künstlern Anya Gallaccio, Tino Sehgal, Barry Le Va, Lawrence Weiner, Richard Long und Wolfgang Laib für ihre offene und konstruktive Gesprächsbereitschaft und ihre wunderbaren Werke, ohne die die Arbeit gegenstandslos wäre. Besonderer Dank gilt an dieser Stelle Sofia LeWitt, die den Estate LeWitt nach dem Tod ihres Vaters leitet und mich mit hilfreichen Informationen unterstützte.

Ein großer Dank gebührt Dr. Markus Michalke, der mir seine Sammlung öffnete und mir somit wertvolle Einblicke in die Arbeiten von Sol LeWitt und Barry Le Va gewährte. Zudem ermöglichte er mir, die Mitwirkung an der erneuten Ausführung dieser Werke.

Gerard Vermeulen danke ich herzlich für seine äußerst nützlichen und zahlreichen Informationen und Anregungen zu Richard Long.

Mein herzlicher Dank gilt folgenden Institutionen und ihren Mitarbeitern für die Möglichkeit, mich mit ihrer Sammlung und ihrem Archiv im Rahmen dieser Arbeit zu beschäftigen:

der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, insbesondere Dr. Irene Netta; dem Haus der Kunst, München, insbesondere Tina Köhler und Cassandre Schmidt; dem Dallas Museum of Art in Dallas; der Yale University Gallery in Yale; dem Whitney Museum of American Art in New York, insbesondere Carol Mancusi-Ungaro; der Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea in Porto; dem Kröller-Müller-Museum in Otterlo, insbesondere Susanne Kensche und dem Getty Research Institute in Los Angeles.

Der TUM Graduate School und ihren Mitarbeitern danke ich für strukturelle und finanzielle Hilfe.

Hubert Winter und seinen Mitarbeitern von der Galerie Winter in Wien gilt mein Dank für seine Informationen zu Lawrence Weiner.

Markus Pescoller danke ich für zahlreiche, wertvolle Diskussionen und kritische Anregungen.

Andreas Wagner vom Lehrstuhl für Geodäsie der Technischen Universität München gilt mein Dank für seine wunderbare Hilfe und Mitarbeit bei der Reinstallation einer Rauminstallation von Barry Le Va.

Zuletzt und vorallem danke ich von Herzen meiner Familie und meinen Freunden für ihre Geduld und ihre unermesslich wertvolle Unterstützung.

Simone Miller

München im April 2013

Zusammenfassung

Vermeehrt seit den 1960er Jahren greifen bildende Künstler Praktiken und Methoden auf, die bis zu diesem Zeitpunkt nicht oder nur vereinzelt in der Produktion von Werken bildender Kunst zu finden waren. Die Betonung der Idee oder die Systematisierung künstlerischer Abläufe hin zu einer seriellen, industriellen Arbeitsweise tritt oftmals zu Lasten eines originalen, ikonographisch bedeutsamen Materials in den Vordergrund. Disziplinen wie Tanz, Theater, Musik, Malerei, Druckkunst und Bildhauerei werden miteinander vermengt, die Grenzen zwischen den künstlerischen Disziplinen neu gesteckt. Der Kunsthistoriker Robert C. Morgan spricht von „hybriden Aktivitäten“, die sich aus der Vermengung bis dahin eher getrennter Disziplinen ergaben. Temporäre Aktionen, Happenings, raumgreifende, ortsspezifische Installationen, Neue Medien oder Werke aus vergänglichem, schnell degradierendem Material nehmen seitdem verstärkt Einzug in die Kunstwelt und damit auch in die Museen und Sammlungen. Durch die Eingliederung in einen musealen Bestand wird die Erhaltung und Tradierung dieser Werke zu einer notwendigen Aufgabe für die Verantwortlichen.

Werke, die eng an Zeit und Raum gebunden sind oder die transitorisch, also veränderlich und variabel konzipiert sind, stellen Restauratoren und Kuratoren vor neue Herausforderungen, vor allem dann, wenn die Werke ohne den Künstler reinstalled oder erneut auf- und ausgeführt werden sollen. Die zeitgenössische Kunstproduktion ist different und vielgestaltig. Um eine sinnvolle und tragfähige Erhaltungsstrategie für solche Werke entwickeln und verschiedene Möglichkeiten der Tradierung im Rahmen dieser Arbeit diskutieren zu können, fand zu Beginn eine Auswahl von Künstlern und ihren Werken statt. Bewusst werden Neue Medien und Medienkunst nicht aufgegriffen, denn hier liegen einerseits bereits fundierte Auseinandersetzungen mit der Tradierung dieser Werke vor und andererseits sind zum Teil andere, erhaltungsstrategische Überlegungen anzustellen. Die Werke hier behandelte Künstler können im weitesten Sinne dem Genre der Skulptur zugeordnet werden, z. T. können die Werke als Installationen bezeichnet werden.

Grundlage dieser Arbeit sind die Werke folgender Künstler: Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Barry Le Va, Tino Sehgal, Richard Long, Wolfgang Laib und Anya Gallaccio. Der Fokus der Auswahl richtet sich auf eine möglichst große Bandbreite an unterschiedlichen künstlerischen Konzepten, die von der reinen Idee bis hin zu einer auratisch aufgeladenen Materialauffassung möglichst viele Nuancen bedienen. Einige dieser Künstler sind bereits vielfach kunstkritisch besprochen und aufgearbeitet, für die meisten gab es bisher allerdings noch keine fundierte Betrachtung ihres Œuvres unter erhaltungsstrategischen, konservatorischen Gesichtspunkten. Ausgehend von der Überlegung, dass Werke bildender Kunst geformte Materie zu einer bestimmten Zeit eventuell für einen bestimmten Ort sind und das Gepräge dieser Parameter in dem vom Künstler zugrundegelegtem Konzept ersichtlich ist, fiel die Entscheidung, die Parameter Konzept, Material, Zeit, Raum und Form als konstitutive Elemente innerhalb eines künstlerischen Konzeptes für jeden Künstler herauszuarbeiten, um daraus verschiedene erhaltungsstrategische Ansätze ableiten zu können.

Die Hauptfragen der vorliegenden Arbeit thematisieren das Neuartige eines erhaltungsstrategischen Umgangs, der über einen etablierten, materialorientierten Konservierungs- und Restaurierungsansatz mit diesen Werken hinausgeht. Wo liegt das Neue im Umgang mit zeitgenössischer Kunst und wie können Erhaltungsstrategien aussehen? Welche Rolle spielt dabei der Restaurator? Sich diesen Fragen anzunähern und die Rolle des Restaurators, klassischerweise der Bewahrer der Materie, für die zeitgenössische Kunst zu beleuchten, ist das Ziel dieser Arbeit.

Durch das Gespräch mit den Künstlern konnten Informationen zusammengetragen werden, die den sehr individuell gestalteten Umgang in einem musealen Kontext dirigieren können und die in die auf den jeweiligen Künstler zugeschnittene Erhaltungsstrategie einfließen. Einige Künstler legen ihren Werken eine Anleitung zur erneuten Ausführung zugrunde, andere überlassen die Ausführung ohne weitere Angaben dem Besitzer der Arbeit, wiederum andere sehen die Tradierung ihrer Arbeiten über einen längeren Zeitraum nicht in der Zuständigkeit eines Museums, sondern bei anderen noch zu gründenden Institutionen.

In erster Linie stellt die Wiederholung eines Werkes, in diesem Zusammenhang eine komplette Neuanfertigung oder eine erneute Anordnung von Einzelteilen zu einer gesamten Installation in einem neuen Raumkontext ohne den Künstler, die größte Herausforderung an alle Beteiligte. Welche Wege können hier gegangen werden? Welche Voraussetzungen sind dafür notwendig? Wer ist autorisiert, ein Kunstwerk erneut auszuführen? Wie kann Handlung tradiert werden? Mit der Beantwortung dieser Fragen beschäftigt sich vorliegende Arbeit. Neben einer ausführlichen und aussagekräftigen Dokumentation einer jeden erneuten Manifestation dieser Werke, liegt die Betonung in dieser Arbeit auf der Notwendigkeit einer Notation oder Handlungsanleitung, die die wesentlichen Elemente wiederholbar angelegter Werke nennt und alle notwendigen Schritte, ähnlich einer Partitur, zur erneuten Ausführung enthält. Die Grenzen und Möglichkeiten einer Notation zur Neuausführung von Werken bildender Kunst werden aufgezeigt und die Bedeutung einer Weitergabe des zur Dechiffrierung der Notation notwendigen Kontextwissens von Generation zu Generation betont.

Drei Werke, ein Wall Drawing von Sol LeWitt und zwei Rauminstallationen von Barry Le Va, wurden im Rahmen dieser Arbeit von der Autorin erneut realisiert. Die Handlungsanleitungen zu einer erneuten Ausführungen dieser Arbeiten befinden sich im Kapitel zum jeweiligen Künstler.

Abstract

Since the 1960s, artists have been increasingly adopting methods and techniques that had either not been used or only occasionally been implemented in the production of visual artwork up until that point. The emphasis of idea and concept or the systematisation of artistic processes, even going as far as serial, industrial working methods, moved into the foreground. Original material with iconographic meaning became less important. Artistic disciplines such as dance, theatre, music, painting, printing and sculpture were combined and the lines between the artistic disciplines were redefined. The art historian Robert C. Morgan uses the term “hybrid activities” to describe the art forms produced by combining disciplines that had previously been distinct from one another. Since then, temporary events, happenings, spatially expansive and location-specific installations, new media, as well as artwork made from temporary or highly degradable material have increasingly entered into the art world, and thus made their way into museums and collections. Their inclusion in museum collections has meant that those responsible must find ways to maintain, preserve and display this type of artwork, whilst considering its specific spatial and time restrictions.

Works that are bound to space and time, or that are transitory, in sum pieces that have been conceptualised to change and vary, pose new challenges to conservator-restorers and curators. Especially, if the piece is to be reinstalled, re-performed or re-exhibited without the artist. Modern art production is different and diverse. In order to be able to develop a meaningful and sustainable conservation strategy for such pieces and discuss different methods of preservation within the framework of this doctoral thesis, a suitable selection of artists and their work needed to precede the analysis. New media and media art were deliberately left out of this selection, mainly for two reasons; firstly, as knowledgeable and well established debates about the preservation of such works already exist, and secondly, due to the considerations one would have to make when taking into account the technical equipment used in such pieces. The pieces from the artists considered in this thesis can be attributed to the sculpture genre, in the broadest sense of the word; they can, to some extent, also be considered installation pieces.

Artwork from the following artists forms the basis of this thesis: Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Barry Le Va, Tino Sehgal, Richard Long, Wolfgang Laib and Anya Gallaccio. This selection aims to provide a range of different artistic concepts that is as broad as possible. These vary from the pure idea to “auratically” charged material concepts and should offer a great variety of nuances. Some of these artists have already been subject to extensive art criticism and debate, however, for the large part, there has not been any substantial consideration of their Œuvre from a conservation and preservation perspective.

Based on the consideration that visual artwork is material that has been formed and intended for a specific time and possibly for a specific space, and that the parameters of the artist’s underlying concept are visible, the decision was made to distinguish and define the parameters concept, material, time, space and form as constituent elements within the artistic concept for each artist, in order to then be able to derive different strategic preservation approaches.

The main questions posed by this doctoral thesis address the innovative aspects of strategic preservation approaches that go above and beyond an established, material-based conservation and preservation strategy. What new approaches are there for dealing with modern art and what could these preservation strategies be like? What is the conservator-restorer’s role in this process? This thesis aims to discuss these questions and to examine the conservator-restorer’s role, classically the role of preserving subject matter, in terms of contemporary art.

Information was collected during conversations with the artists that made it possible to provide guidance for a very individual approach to their work in a museum context and that could be integrated into the preservation strategies developed for the individual artists. Some artists provide instructions for a iterated performance or installation of their work, whereas others do not give instructions and leave this task to the owner of the work. Others again, do not perceive the exhibition of their work over a longer period of time to be part of the museum’s responsibility, rather, that of institutions that have not yet been created.

The biggest challenge for the parties involved arises, predominantly, when a piece is to be reproduced in a new spatial environment and the artist is not present, in this context involving a new production or a new arrangement of the individual parts that make up the complete installation. Which paths can be taken here? What are the prerequisites? Who has the authority to give a repeat performance of the artwork? How can an action be preserved? Alongside the extensive and informative documentation of each repeated manifestation of the artwork, emphasis is placed here on the necessity for notations or performance instructions. These should detail the important elements of pieces that are designed to be repeated, and also contain all the necessary steps for a new performance, like that of a musical score. The limits and possibilities of notations that are intended for iterated performances of visual art pieces will be highlighted and the importance of necessary contextual knowledge that needs to be transmitted from generation to generation in order to be able to decipher the instructions for the piece will be stressed.

Three pieces, one Wall Drawing by Sol LeWitt and two sculptures by Barry Le Va, were reinstalled by the author within the framework of this thesis. The instructions for a iterated performance of these pieces can be found in this work.

Vorwort

Die vorliegende Arbeit leistet einen Beitrag zur Erhaltung von zeitgenössischen Kunstwerken. Das Werk der ausgewählten Künstler wird in dieser Arbeit größtenteils zum ersten Mal unter erhaltungsstrategischen Gesichtspunkten untersucht, dabei werden verschiedene Erhaltungsstrategien vorgestellt und diskutiert. Die Arbeit bietet somit wichtige Informationen für alle, die mit der Tradierung dieser oder ähnlicher Arbeiten betraut sind. Ohne die wertvolle Hilfe und Unterstützung von zahlreichen Personen wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen.

Herrn Prof. Erwin Emmerling, Ordinarius am Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft danke ich für die Vergabe des Themas und seine fachliche Unterstützung, die es mir erlaubte, mich diesem Thema zu widmen.

Herrn Prof. Dr. Bernhart Schwenk danke ich herzlich für die Annahme des Amtes des Zweitprüfers.

Frau Dr. Pia Gottschaller und Frau Dr. Uta Piereth gilt mein besonderer Dank, da sie mir als Mentorinnen mit wertvollen Anregungen zur Seite standen und wesentlich zum Gelingen der Arbeit beitrugen.

Meinen Kolleginnen Laura Resenberg, Dr. Cristina Thieme und meinem Kollegen Dr. Jörg Klaas danke ich besonders für ihre wertvollen Impulse und die stete Rückenstärkung.

Besonderer Dank gilt den Künstlern Anya Gallaccio, Tino Sehgal, Barry Le Va, Lawrence Weiner, Richard Long und Wolfgang Laib für ihre offene und konstruktive Gesprächsbereitschaft und ihre wunderbaren Werke, ohne die die Arbeit gegenstandslos wäre. Besonderer Dank gilt an dieser Stelle Sofia LeWitt, die den Estate LeWitt nach dem Tod ihres Vaters leitet und mich mit hilfreichen Informationen unterstützte.

Ein großer Dank gebührt Dr. Markus Michalke, der mir seine Sammlung öffnete und mir somit wertvolle Einblicke in die Arbeiten von Sol LeWitt und Barry Le Va gewährte. Zudem ermöglichte er mir, die Mitwirkung an der erneuten Ausführung dieser Werke.

Gerard Vermeulen danke ich herzlich für seine äußerst nützlichen und zahlreichen Informationen und Anregungen zu Richard Long.

Mein herzlicher Dank gilt folgenden Institutionen und ihren Mitarbeitern für die Möglichkeit, mich mit ihrer Sammlung und ihrem Archiv im Rahmen dieser Arbeit zu beschäftigen:

der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, insbesondere Dr. Irene Netta; dem Haus der Kunst, München, insbesondere Tina Köhler und Cassandre Schmidt; dem Dallas Museum of Art in Dallas; der Yale University Gallery in Yale; dem Whitney Museum of American Art in New York, insbesondere Carol Mancusi-Ungaro; der Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea in Porto; dem Kröller-Müller-Museum in Otterlo, insbesondere Susanne Kensche und dem Getty Research Institute in Los Angeles.

Der TUM Graduate School und ihren Mitarbeitern danke ich für strukturelle und finanzielle Hilfe.

Hubert Winter und seinen Mitarbeitern von der Galerie Winter in Wien gilt mein Dank für seine Informationen zu Lawrence Weiner.

Markus Pescoller danke ich für zahlreiche, wertvolle Diskussionen und kritische Anregungen.

Andreas Wagner vom Lehrstuhl für Geodäsie der Technischen Universität München gilt mein Dank für seine wunderbare Hilfe und Mitarbeit bei der Reinstallation einer Rauminstallation von Barry Le Va.

Zuletzt und vorallem danke ich von Herzen meiner Familie und meinen Freunden für ihre Geduld und ihre unermesslich wertvolle Unterstützung.

Simone Miller

München im April 2013

Zusammenfassung

Vermeehrt seit den 1960er Jahren greifen bildende Künstler Praktiken und Methoden auf, die bis zu diesem Zeitpunkt nicht oder nur vereinzelt in der Produktion von Werken bildender Kunst zu finden waren. Die Betonung der Idee oder die Systematisierung künstlerischer Abläufe hin zu einer seriellen, industriellen Arbeitsweise tritt oftmals zu Lasten eines originalen, ikonographisch bedeutsamen Materials in den Vordergrund. Disziplinen wie Tanz, Theater, Musik, Malerei, Druckkunst und Bildhauerei werden miteinander vermengt, die Grenzen zwischen den künstlerischen Disziplinen neu gesteckt. Der Kunsthistoriker Robert C. Morgan spricht von „hybriden Aktivitäten“, die sich aus der Vermengung bis dahin eher getrennter Disziplinen ergaben. Temporäre Aktionen, Happenings, raumgreifende, ortsspezifische Installationen, Neue Medien oder Werke aus vergänglichem, schnell degradierendem Material nehmen seitdem verstärkt Einzug in die Kunstwelt und damit auch in die Museen und Sammlungen. Durch die Eingliederung in einen musealen Bestand wird die Erhaltung und Tradierung dieser Werke zu einer notwendigen Aufgabe für die Verantwortlichen.

Werke, die eng an Zeit und Raum gebunden sind oder die transitorisch, also veränderlich und variabel konzipiert sind, stellen Restauratoren und Kuratoren vor neue Herausforderungen, vor allem dann, wenn die Werke ohne den Künstler reinstalled oder erneut auf- und ausgeführt werden sollen. Die zeitgenössische Kunstproduktion ist different und vielgestaltig. Um eine sinnvolle und tragfähige Erhaltungsstrategie für solche Werke entwickeln und verschiedene Möglichkeiten der Tradierung im Rahmen dieser Arbeit diskutieren zu können, fand zu Beginn eine Auswahl von Künstlern und ihren Werken statt. Bewusst werden Neue Medien und Medienkunst nicht aufgegriffen, denn hier liegen einerseits bereits fundierte Auseinandersetzungen mit der Tradierung dieser Werke vor und andererseits sind zum Teil andere, erhaltungsstrategische Überlegungen anzustellen. Die Werke hier behandelte Künstler können im weitesten Sinne dem Genre der Skulptur zugeordnet werden, z. T. können die Werke als Installationen bezeichnet werden.

Grundlage dieser Arbeit sind die Werke folgender Künstler: Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Barry Le Va, Tino Sehgal, Richard Long, Wolfgang Laib und Anya Gallaccio. Der Fokus der Auswahl richtet sich auf eine möglichst große Bandbreite an unterschiedlichen künstlerischen Konzepten, die von der reinen Idee bis hin zu einer auratisch aufgeladenen Materialauffassung möglichst viele Nuancen bedienen. Einige dieser Künstler sind bereits vielfach kunstkritisch besprochen und aufgearbeitet, für die meisten gab es bisher allerdings noch keine fundierte Betrachtung ihres Œuvres unter erhaltungsstrategischen, konservatorischen Gesichtspunkten. Ausgehend von der Überlegung, dass Werke bildender Kunst geformte Materie zu einer bestimmten Zeit eventuell für einen bestimmten Ort sind und das Gepräge dieser Parameter in dem vom Künstler zugrundegelegtem Konzept ersichtlich ist, fiel die Entscheidung, die Parameter Konzept, Material, Zeit, Raum und Form als konstitutive Elemente innerhalb eines künstlerischen Konzeptes für jeden Künstler herauszuarbeiten, um daraus verschiedene erhaltungsstrategische Ansätze ableiten zu können.

Die Hauptfragen der vorliegenden Arbeit thematisieren das Neuartige eines erhaltungsstrategischen Umgangs, der über einen etablierten, materialorientierten Konservierungs- und Restaurierungsansatz mit diesen Werken hinausgeht. Wo liegt das Neue im Umgang mit zeitgenössischer Kunst und wie können Erhaltungsstrategien aussehen? Welche Rolle spielt dabei der Restaurator? Sich diesen Fragen anzunähern und die Rolle des Restaurators, klassischerweise der Bewahrer der Materie, für die zeitgenössische Kunst zu beleuchten, ist das Ziel dieser Arbeit.

Durch das Gespräch mit den Künstlern konnten Informationen zusammengetragen werden, die den sehr individuell gestalteten Umgang in einem musealen Kontext dirigieren können und die in die auf den jeweiligen Künstler zugeschnittene Erhaltungsstrategie einfließen. Einige Künstler legen ihren Werken eine Anleitung zur erneuten Ausführung zugrunde, andere überlassen die Ausführung ohne weitere Angaben dem Besitzer der Arbeit, wiederum andere sehen die Tradierung ihrer Arbeiten über einen längeren Zeitraum nicht in der Zuständigkeit eines Museums, sondern bei anderen noch zu gründenden Institutionen.

In erster Linie stellt die Wiederholung eines Werkes, in diesem Zusammenhang eine komplette Neuanfertigung oder eine erneute Anordnung von Einzelteilen zu einer gesamten Installation in einem neuen Raumkontext ohne den Künstler, die größte Herausforderung an alle Beteiligte. Welche Wege können hier gegangen werden? Welche Voraussetzungen sind dafür notwendig? Wer ist autorisiert, ein Kunstwerk erneut auszuführen? Wie kann Handlung tradiert werden? Mit der Beantwortung dieser Fragen beschäftigt sich vorliegende Arbeit. Neben einer ausführlichen und aussagekräftigen Dokumentation einer jeden erneuten Manifestation dieser Werke, liegt die Betonung in dieser Arbeit auf der Notwendigkeit einer Notation oder Handlungsanleitung, die die wesentlichen Elemente wiederholbar angelegter Werke nennt und alle notwendigen Schritte, ähnlich einer Partitur, zur erneuten Ausführung enthält. Die Grenzen und Möglichkeiten einer Notation zur Neuausführung von Werken bildender Kunst werden aufgezeigt und die Bedeutung einer Weitergabe des zur Dechiffrierung der Notation notwendigen Kontextwissens von Generation zu Generation betont.

Drei Werke, ein Wall Drawing von Sol LeWitt und zwei Rauminstallationen von Barry Le Va, wurden im Rahmen dieser Arbeit von der Autorin erneut realisiert. Die Handlungsanleitungen zu einer erneuten Ausführungen dieser Arbeiten befinden sich im Kapitel zum jeweiligen Künstler.

Abstract

Since the 1960s, artists have been increasingly adopting methods and techniques that had either not been used or only occasionally been implemented in the production of visual artwork up until that point. The emphasis of idea and concept or the systematisation of artistic processes, even going as far as serial, industrial working methods, moved into the foreground. Original material with iconographic meaning became less important. Artistic disciplines such as dance, theatre, music, painting, printing and sculpture were combined and the lines between the artistic disciplines were redefined. The art historian Robert C. Morgan uses the term “hybrid activities” to describe the art forms produced by combining disciplines that had previously been distinct from one another. Since then, temporary events, happenings, spatially expansive and location-specific installations, new media, as well as artwork made from temporary or highly degradable material have increasingly entered into the art world, and thus made their way into museums and collections. Their inclusion in museum collections has meant that those responsible must find ways to maintain, preserve and display this type of artwork, whilst considering its specific spatial and time restrictions.

Works that are bound to space and time, or that are transitory, in sum pieces that have been conceptualised to change and vary, pose new challenges to conservator-restorers and curators. Especially, if the piece is to be reinstalled, re-performed or re-exhibited without the artist. Modern art production is different and diverse. In order to be able to develop a meaningful and sustainable conservation strategy for such pieces and discuss different methods of preservation within the framework of this doctoral thesis, a suitable selection of artists and their work needed to precede the analysis. New media and media art were deliberately left out of this selection, mainly for two reasons; firstly, as knowledgeable and well established debates about the preservation of such works already exist, and secondly, due to the considerations one would have to make when taking into account the technical equipment used in such pieces. The pieces from the artists considered in this thesis can be attributed to the sculpture genre, in the broadest sense of the word; they can, to some extent, also be considered installation pieces.

Artwork from the following artists forms the basis of this thesis: Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Barry Le Va, Tino Sehgal, Richard Long, Wolfgang Laib and Anya Gallaccio. This selection aims to provide a range of different artistic concepts that is as broad as possible. These vary from the pure idea to “auratically” charged material concepts and should offer a great variety of nuances. Some of these artists have already been subject to extensive art criticism and debate, however, for the large part, there has not been any substantial consideration of their Œuvre from a conservation and preservation perspective.

Based on the consideration that visual artwork is material that has been formed and intended for a specific time and possibly for a specific space, and that the parameters of the artist’s underlying concept are visible, the decision was made to distinguish and define the parameters concept, material, time, space and form as constituent elements within the artistic concept for each artist, in order to then be able to derive different strategic preservation approaches.

The main questions posed by this doctoral thesis address the innovative aspects of strategic preservation approaches that go above and beyond an established, material-based conservation and preservation strategy. What new approaches are there for dealing with modern art and what could these preservation strategies be like? What is the conservator-restorer’s role in this process? This thesis aims to discuss these questions and to examine the conservator-restorer’s role, classically the role of preserving subject matter, in terms of contemporary art.

Information was collected during conversations with the artists that made it possible to provide guidance for a very individual approach to their work in a museum context and that could be integrated into the preservation strategies developed for the individual artists. Some artists provide instructions for a iterated performance or installation of their work, whereas others do not give instructions and leave this task to the owner of the work. Others again, do not perceive the exhibition of their work over a longer period of time to be part of the museum’s responsibility, rather, that of institutions that have not yet been created.

The biggest challenge for the parties involved arises, predominantly, when a piece is to be reproduced in a new spatial environment and the artist is not present, in this context involving a new production or a new arrangement of the individual parts that make up the complete installation. Which paths can be taken here? What are the prerequisites? Who has the authority to give a repeat performance of the artwork? How can an action be preserved? Alongside the extensive and informative documentation of each repeated manifestation of the artwork, emphasis is placed here on the necessity for notations or performance instructions. These should detail the important elements of pieces that are designed to be repeated, and also contain all the necessary steps for a new performance, like that of a musical score. The limits and possibilities of notations that are intended for iterated performances of visual art pieces will be highlighted and the importance of necessary contextual knowledge that needs to be transmitted from generation to generation in order to be able to decipher the instructions for the piece will be stressed.

Three pieces, one Wall Drawing by Sol LeWitt and two sculptures by Barry Le Va, were reinstalled by the author within the framework of this thesis. The instructions for a iterated performance of these pieces can be found in this work.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
Historische Aspekte	21
Exempel	
Sol LeWitt	25
Faktischer Umgang	33
Parameterdarstellung	42
Erhaltungsstrategie	44
Installationsanleitung zu Sol LeWitt, WD 16, 1969	49
Lawrence Weiner	65
Faktischer Umgang	70
Parameterdarstellung	79
Gespräch mit Lawrence Weiner	82
Erhaltungsstrategie	87
Tino Sehgal	89
Faktischer Umgang	92
Parameterdarstellung	95
Erhaltungsstrategie	97
Richard Long	101
Faktischer Umgang	107
Parameterdarstellung	116
Briefwechsel mit Richard Long	119
Erhaltungsstrategie	123
Wolfgang Laib	127
Faktischer Umgang	132
Parameterdarstellung	138
Gespräch mit Wolfgang Laib	142
Erhaltungsstrategie	150
Anya Gallaccio	153
Faktischer Umgang	158
Parameterdarstellung	163
Erhaltungsstrategie	165
Barry Le Va	169
Faktischer Umgang	176
Parameterdarstellung	182
Gespräch mit Barry Le Va	187
Erhaltungsstrategie	196

Installationsanleitung Barry Le Va, Double Join, 1968	207
Installationsanleitung Barry Le Va, Equal Quantities: Placed or Dropped IN, OUT, AND ON IN RELATION TO SPECIFIC BOUNDARIES, 1967	219
Zusammenfassung	231
Anmerkungen	246
Literaturverzeichnis	265
Abbildungen/Bildnachweis	277

Einleitung

„Kunstwerke sind weder rein geistige noch rein ästhetische Gebilde. Sie bestehen immer aus Materie, denn ein Gedanke allein ist noch kein Kunstwerk. Das Material, das ein Künstler für sein Werk auswählt, ist nicht nur für dessen ästhetische Wirkung und praktische Funktion von Bedeutung, es trägt in vielen Fällen auf die eine oder andere Weise auch zur inhaltlichen Aussage des Kunstwerkes bei. Ebenso, wie man zur ikonographischen Bestimmung eines Heiligenbildes darauf achten muss, ob das Attribut ein Pfeil oder ein Messer ist, sollte man unterscheiden, ob. z.B. eine Porträtbüste aus vergoldeter Bronze oder aus weißem Porzellan, ein Denkmal aus Carraramarmor oder aus Granit gefertigt wurde.“¹

Auch wenn Thomas Raff sich in seinem Werk „Die Sprache der Materialien“, aus dem dieses Zitat stammt, nicht explizit auf zeitgenössische Kunst bezieht, thematisiert er darin doch einen bedeutsamen Aspekt, der auch für Werke zeitgenössischer, bildender Kunst geltend gemacht werden kann: das Material ist essentieller Träger von Inhalt und Aussage und nicht beliebige, nur nach ästhetischen Gesichtspunkten geformte, austauschbare Materie.

Diametral dazu finden wir Aussagen wie folgendes Zitat von Nam June Paik: *„Das Original beschränkt sich auf die Idee, alle Hilfsmittel sind austauschbar.“²*

Diese beiden Zitate repräsentieren zwei Positionen hinsichtlich der Materialität eines Kunstwerkes. Gerade die Erhaltung von zeitgenössischen Kunstwerken führt immer wieder zu Diskussionen, was nun erhaltenswerter und essentieller sei: die Idee oder das Material.

Schließlich nimmt das Ereignis- und Prozesshafte, Temporäre und Vergängliche in der Bildenden Kunst des 20./21. Jahrhunderts vor allem ab den 1960er Jahren zu und stellt den Beruf des Restaurators damit vor neue Herausforderungen. Nach Meinung des Kunstwissenschaftler Lars Blunck ist das Neue an der zeitgenössischen Kunst, dass keine Werke im klassischen Sinne mehr produziert würden, sondern vielmehr Handlungen: *„Sprechen wir heute von Werk, konnotieren wir immer noch Begriffe wie Form und Gestaltung, Originalität und Einmaligkeit, Autonomie und Aura, Dauer und Geschlossenheit. In dieser Perspektive indes sind Werke heute in der zeitgenössischen Kunst wohl ‚out‘. Es werden nicht mehr Werke geschaffen – zumindest nicht den*

Verlautbarungen der begleitenden Kunsttheorie nach. Auf der Agenda der zeitgenössischen Kunst steht vielmehr, so könnte man meinen, die Aktivierung von Erfahrungspotentialen: Kunst, die zur Aufführung kommt, Kunst, die sich im Handlungsvollzug generiert. Performative Installationen, psycho-physische Irritationen, inszenierte Ereignisse, ortsspezifische Interventionen, soziopolitische Kontextbildungen – nur eben keine Werke.“³

Der Umgang mit so gearteter, zeitgenössischer Kunst in einem musealen Kontext wirft Fragen auf und fordert ein Überdenken etablierter Restaurierungsethik. Ist die Fokussierung auf den Materialerhalt eines Kunstwerkes auch das tatsächlich notwendige und richtige Verfahren mit zeitgenössischer Kunst? Welche Bedeutung hat das Material für zeitgenössische Kunstwerke? Wo liegt die Authentizität eines Kunstwerkes, das sich nicht nur in seiner Materialität offenbart? Kann in solchen Fällen die Forderung nach Reversibilität der Maßnahmen, der Fokus auf Materialerhalt oder ein unverfälschendes Bewahren der materiellen Substanz noch in tradierter Weise bestehen?

Wo liegt das Neue im Umgang mit zeitgenössischer Kunst und wie können Erhaltungsstrategien aussehen? Welche Rolle spielt dabei der Restaurator? Sich diesen Fragen anzunähern und die Rolle des Restaurators, klassischerweise der Bewahrer der Materie, für die zeitgenössische Kunst zu beleuchten, ist das Ziel dieser Arbeit.

Zu Beginn der Arbeit stand die Auswahl der Künstler. Da der Fokus auf dem Zeitgenössischen liegt, galt es zuerst zu sehen, was in der Kunstwissenschaft überhaupt als zeitgenössisch angesehen wird.

„Zeitgenössisch“ bezeichnet nun erst mal Kunst, die von Zeitgenossen gemacht wird und wurde und demnach gegenwärtig ist. Eine verbreitete zeitliche, kunsthistorische Einordnung zählt Kunst ab den 1960er Jahren darunter. Die Grenze zur klassischen Moderne wird dadurch gezogen, dass es sich hierbei um Kunstwerke handle, die Medien und Gattungen verschränken und *„seitdem an breiter Front – nicht mehr nur ausnahmsweise – die Grenzen zwischen Kunst und Leben, freier und angewandter Kunst erodieren.“⁴*

Andere Autoren, so z. B. die Herausgeber der Publikation „Blind-Date, Zeitgenossenschaft als Herausforderung“, empfinden diese Zeitspanne von nun doch über 50 Jahren als zu weit gefasst,

man könne als zeitgenössische Kunst die verstehen, die „eben in der Gegenwart entsteht. Dann jedoch muss man sich (...) die Frage stellen, wann ist etwas gegenwärtig?“⁵ Die Gegenwartsdauer wird neurologisch auf lediglich drei Sekunden angesetzt – der Augenblick trifft diese Zeiteinheit sehr gut. Für eine Auswahl ist dieses Kriterium zu kurz.

Die Autoren weiter: „Je mehr man sich mit den heutigen Kulturformen beschäftigt, desto schneller – so scheint es – entwickeln sie sich. Vielleicht sollte man deshalb lieber nur solche Kunst „zeitgenössisch“ nennen, die (unabhängig von ihrem Herstellungsdatum und ihren historischen Referenzen) einen adäquaten Ausdruck der Gegenwart darstellt.“⁶

Winfried Pauleit, Professor für Kunstwissenschaft an der Universität Bremen, kritisiert die breite Anwendung des Begriffes „zeitgenössisch“: „Der Begriff Zeitgenossenschaft ist ein Kampfbegriff, mit dem das „Gestrige“ vom „Heutigen“ geschieden wird. Das Adjektiv zeitgenössisch – ebenso wie seine europäischen Verwandten (contemporary, contemporain...) – zieht derzeit allerdings eine sehr unscharfe, historische Grenze. Zum einen gilt nur noch das als zeitgenössisch, was sich in irgendeiner Form mit dem Digitalen verbindet, zum anderen schreiben sich Sammlungen der Kunst seit den 1960er Jahren immer noch diese Qualität zu. In der bildenden Kunst wird damit jenes offene Feld markiert, das als zweite Moderne charakterisiert wird oder auch als Verfransung der Künste und damit eine Vervielfältigung und Vermischung der Kunstformen seit 1960 meint, die sich nicht mehr mit den bis dahin gültigen Ordnungsmustern kategorisieren lassen.“⁷

Die Kunsttheorie findet, wie es scheint, selbst noch keine einheitliche Verortung des Begriffes „zeitgenössisch“. Auch welche Kunst nun darunter zu verstehen ist, unterliegt einem permanenten Wandel und einer steten Neuzuweisung.

Zeitgenössische Kunst ist demnach facettenreich und vielgestaltig. Unter den Begriff „zeitgenössisch“ werden z. T. Kunstwerke gepackt, die wenig oder nichts gemein haben. Bei der Beschäftigung mit einem erhaltungsstrategischen Umgang mit zeitgenössischer Kunst, wie er in dieser Arbeit diskutiert werden will, muss allerdings zuerst geklärt werden, auf welche Kunstwerke und aus welchem Grund darauf Bezug genommen wird. Was genau ist es, was „sich nicht mehr mit den bis dahin gültigen Ordnungsmustern kategorisieren“⁸ lässt?

Kunstwerke, die sich aus den tradierten

Ordnungsmustern lösen, werden zudem oft „ephemer“ genannt.

Was bedeutet ephemere bezüglich zeitgenössischer Kunst und bietet „ephemer“ als Charakteristikum eine sinnvolle Orientierung zur Auswahl der Künstler und ihrer Arbeiten?

Dem Wortsinn nach bedeutet ephemere zeitlich begrenzt, flüchtig, vergänglich, nicht von Dauer.⁹ „Ephemere bedeutet daher das Eintägige, Vorübergehende, Vergängliche, Flüchtige, Fließende, Transitorische; im Gegensatz zum Dauerhaften, Beständigen, Festen und Ruhigen.“¹⁰

In der zeitgenössischen Kunst kann sich dieser Terminus auf unterschiedlichste Merkmale von Kunstwerken beziehen.

Zum einen auf Materialien, die vergänglich sind und schnell degradieren. Der Restaurator Glenn Wharton bezeichnet dies als „inherent vice“ – als einen innewohnenden Mangel.¹¹ Dabei wird nicht unterschieden, ob der Zerfall konzeptuell im Werk verankert ist – man möge an Diether Roth denken – oder eine unerwünschte Begleiterscheinung darstellt. So z. B. werden auch die Arbeiten von Eva Hesse aus Naturkautschuk oder Kunstharz, von denen manche bekanntlich bereits fast vollständig degradiert sind und deshalb repliziert wurden¹², als ephemere bezeichnet.¹³

Gerne wird der Begriff im Zusammenhang mit organischen Materialien verwendet, auch mit solchen, die einen Lebensmittelbezug haben. Eat-Art und ephemere Materialien werden oft in einem Atemzug genannt. Ephemere bezieht sich demnach auf Materialien, die einer raschen Zersetzung oder Veränderung unterliegen – gewollt oder ungewollt. Nach Marcus Broeker, der sich in seiner Arbeit „Ephemere Materialien in der Gegenwartskunst“ in dieser Ausführlichkeit als erster zum Thema ephemere Materialien in der deutschsprachigen Restaurierungsliteratur äußert, ist es gerade der konzeptuell gewollte Prozess der Veränderung, dem ephemere Materialien unterliegen und der das Charakteristische dieser Kunst ist:

„Die Materialien des ephemeren Kunstwerks können in kürzester Zeit ihren Zustand durch externe Einflüsse verändern oder unter diesen Umständen einem ständigen Alterungsprozess unterliegen. Ihr Charakteristikum besteht gerade in der Fähigkeit zur Veränderung. Das ephemere Kunstwerk beinhaltet den kalkulierten Verfall und Verlust als ein Kriterium der Umsetzung einer künstlerischen Idee.“¹⁴

Daneben wird der Begriff aber auch verwendet, um ein ganzes Genre zu beschreiben. Installationen, aber auch zeitlich terminierte Praktiken wie Happening und Performance werden als ephemere Praktiken bezeichnet. Ephemere bezieht sich hier auf das Ereignishafte und Performative dieser Kunst oder Kunstpräsentationen, die nur zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort stattfinden.

Boris Groys weitet den performativen Gehalt der gegenwärtigen Kunstproduktion noch aus und sieht in der derzeitigen Ausstellungspraxis eine Betonung des Ereignishafte und Ephemeren: *„Heute schafft man also Kunstereignisse auf Zeit. Diese Entwicklung war schon längst durch Performance, Happening und die künstlerische Absicht mit leicht zerstörbaren Materialien angekündigt. Mittlerweile handelt es sich dabei nicht mehr um eine bestimmte Kunstrichtung unter vielen anderen, sondern um die Praxis der Institutionen, innerhalb derer jede Kunst stattfindet.“*¹⁵

Auch für Medienkunst wird ephemere als beschreibender Zusatz verwendet. Dabei kann wiederum das vergängliche, schnell alternde Trägermaterial gemeint sein oder die sich schnell ändernde, obsolet werdende Technologie. Allerdings wird auch die zeitlich begrenzte Präsentation dieser Kunst als ephemere bezeichnet, sozusagen als immaterielles, flüchtiges, ephemeres Bild. Eindrücklich formuliert vom Videokünstler Bill Viola: *“The familiar paintings and sculptures are there like silent beings in the night, asleep but physically present. Shut down my video installations for the night, however, and nothing remains. Not only is there no movement or sound – only empty, cold rooms. No works of art are present, even in traces of amount. These pieces are not sleeping, they are dead.”*¹⁶

Besonders fragil und ephemere sind Kunstwerke, die das Internet als Plattform nutzen – net.art. Mit dieser Problematik unter anderem beschäftigt sich ein Netzwerk an Fachleuten, das mit der Publikation *The Variable Media Approach – Permanence through change*¹⁷ im Jahr 2003 seine ersten Ergebnisse präsentierte:

*“The physical fragility of film, the changes in broadcast media, the interactive experience of the Internet, the expansion of digital media: a rapidly transforming, mutating media environment, challenges us as we seek to maintain a fundamental intention – preserving the integrity of an artwork.”*¹⁸

Unter Ephemere versteht man aber auch Dinge, die für einen einmaligen Gebrauch oder nur für eine kurze Dauer Bedeutung haben, wie Eintrittskarten, Notizzettel, Fahrkarten, Einladungen etc., im engeren Sinn aus Papier, weiter gefasst aus jedem erdenklichem Material und in jeder Herstellungstechnik. Das Ephemere ist hier nicht das Material, sondern die Nutzung, sozusagen der Zweck, der dem Gegenstand zugeteilt wird, wie eben eine Eintrittskarte, die nur einmalig ihren Zweck erfüllt.

Auch die Rezeption eines Kunstwerkes, die nur im Moment stattfindet und sich auf die gleiche Art und Weise nicht wiederholen lässt, offenbart das Ephemere:

*„Eine Position zum Ephemeren in der Kunst im öffentlichen Raum vertritt Olafur Eliasson (...) Für Eliasson lässt sich Zeit nicht vom Raum trennen. Für das Kunstwerk bedeutet dies nicht nur eine räumliche Verortung in seiner geografischen Umgebung, sondern auch seine Verbindung mit der Gegenwart. Dementsprechend ist das Kunstwerk nicht in sich geschlossen oder statisch, es beinhaltet keine Wahrheit, die dem Betrachter irgendwie offenbart werden könnte. Vielmehr erschließt sich ein Kunstwerk erst durch die Einbeziehung der Betrachterin/des Betrachters.“*¹⁹

Nun zeigt diese kurze Darstellung des Begriffes „ephemere“ für zeitgenössische Kunst deutlich, dass darunter verschiedenste Merkmale und Kriterien subsumiert werden. Ephemere benennt nicht ein einzelnes Phänomen. Die Verwendung des Begriffes verbleibt im Subjektiven, im atmosphärisch Undefinierten. Der Begriff eignet sich deshalb nicht als Orientierung für die Auswahl von Kunstwerken, die Thema dieser Arbeit sind. Um methodisch sinnvoll arbeiten zu können, müssen einzelne paradigmatische künstlerische Positionen ausgewählt werden, die dieses vielschichtige Phänomen zu greifen vermögen: *„Was an der Vielfalt dieser Aspekte auf den ersten Blick disparat erscheinen mag, erweist sich bei genauerem Hinsehen als Ausdruck der Sache selbst: Das Ephemere ist, als transitorisches Phänomen, methodologisch angemessen nur exemplarisch – das heißt: anhand ausgewählter Vermittlungsinstanzen, in denen es sich zur Geltung bringt – darstellbar.“*²⁰

Weder „zeitgenössisch“ noch „ephemere“ bieten sich als Kriterien an, um geeignete künstlerische Positionen zu wählen anhand derer die Ausprägung eines neuen erhaltungsstrategischen Umgangs diskutiert werden könnte. So zum Beispiel kann ein

Werk in einer ganz und gar traditionellen Technik gefertigt sein, aber einen zeitgenössischen Inhalt thematisieren. Zum Beispiel ein Maler wie Gerhard Richter, der seine Gemälde technisch eher traditionell ausführt, aber ohne Zweifel zeitgenössische Inhalte darstellt.

Die Konservierung dieser Werke kann sich ohne Konflikte an der etablierten Restaurierungsethik orientieren, die auf dem Gedanken des Originals als einzigartiges Objekt aufbaut. Es ist nicht möglich, eine einzige Erhaltungsstrategie für ephemere Kunst zu entwickeln, da darunter höchst disparate Positionen vereint werden und entsprechend der Art des Kunstwerkes ein erhaltungsstrategischer Ansatz ein jeweilig anderer sein muss.

Die Konservierung-Restaurierung eines Kunstwerkes vor allem in einem musealen Kontext orientiert sich an folgender Vorstellung eines Werkes Bildender Kunst: das Kunstwerk wird vom Künstler eigenhändig oder als Werkstattarbeit autorisiert in einer fixierten Form mit einem bestimmten Material als einzigartiges Objekt geschaffen und hat seinen optimalen, materiellen und formalen Zustand bei Verlassen des Ateliers erreicht. Im besten Fall spielt der Raum für die Präsentation des Werkes keine oder nur eine geringfügige Rolle.

Das heisst, es gibt einen ‚status quo‘, also einen konkreten Zustand des Werkes, der als Referenz für Originalität und Authentizität dienen kann, um konservatorische und restauratorische Handlungsschritte abzuleiten. Mit diesem status quo ist es erst möglich, Veränderungen zu klassifizieren. Erst das Wissen um einen optimalen Zustand, gemeinhin ‚das Original‘, kann aus einer Veränderung einen wertmindernden oder verfälschenden Schaden, eine zu akzeptierende Alterungserscheinung oder sogar eine wertsteigernde ‚Patina‘ machen.

Um zu sehen, wo die bestehende Restaurierungstheorie im Hinblick auf zeitgenössische Kunstwerke an ihre Grenzen stößt, galt es Kunstwerke für diese Untersuchung zu finden, die nicht in dieses Schema passen.

Ausgehend von der Überlegung, dass Werke Bildender Kunst geformte Materie zu einer bestimmten Zeit eventuell für einen bestimmten Ort sind und das Gepräge dieser Parameter in dem vom Künstler zugrundegelegtem Konzept ersichtlich ist, fiel die Entscheidung, die Parameter **Konzept, Material, Zeit, Raum und Form als konstitutive**

Elemente innerhalb eines künstlerischen Konzeptes als Kriterien zur Auswahl der Kunstwerke, um die es im Folgenden geht, zu bestimmen.

Um das Spannungsfeld, in dem sich diese Arbeit bewegt, darzustellen, ein Zitat von Bruno Heimberg aus seinem Artikel „Die Einwirkung ästhetischer Kategorien auf allgemeine Restaurierungsgrundsätze“:

„Aufgabe des Restaurators ist es, das originale Kunstwerk möglichst unversehrt zu erhalten. Unter Original versteht man nicht nur eine sichtbare Oberfläche, der Begriff beinhaltet vielmehr das gesamte, vom Künstler zusammengeführte Materialgefüge. Das Materialgefüge unterliegt einem mehr oder weniger aggressiven Alterungsprozess, der mehr oder weniger sichtbare Alterungsspuren hinterlässt. Jeder Eingriff in die originale Substanz eines Kunstwerkes und sei er noch so geringfügig, bedeutet eine Einbuße an Originalität.“²¹

Die Betonung liegt hier vorrangig auf dem Material, das die Originalität des Kunstwerkes transportiert und dessen möglichst originalgetreue Erhaltung Gegenstand restauratorischer Handlungen ist. Auch bei den für den Berufsstand des Restaurators allgemein gültigen Richtlinien von E.C.C.O. (European Confederation of Conservator-Restorers' Organisation) wird der materiellen Integrität des Kunstwerkes eine große Bedeutung zugesprochen: *“The Conservator-Restorer shall respect the aesthetic, historic and spiritual significance and the physical integrity of the cultural heritage entrusted to her/his care.”²²*

Weiter ist im Code of Ethics von ICOM (International Council of Museums) nachzulesen:

„Das eigentliche Ziel soll darin liegen, den Zustand des Objekts oder Exemplars zu stabilisieren. Alle Konservierungsverfahren müssen dokumentiert werden und so weit wie möglich reversibel sein; sämtliche Veränderungen am ursprünglichen Objekt oder Exemplar sollen deutlich erkennbar sein.“²³

Die materielle Integrität eines Kunstwerkes steht meist im Vordergrund einer jeden konservatorischen und restauratorischen Maßnahme: *„Der Restaurator entfernt kein Material von Kulturgütern, es sei denn, dies wäre für ihre Erhaltung unerlässlich oder das Material stünde in grundlegendem Widerspruch zu dem historischen und ästhetischen Wert des Kulturgutes. Entfernte Materialien sollten möglichst aufbewahrt werden. Das Verfahren sollte umfassend*

dokumentiert werden.“²⁴

Das Material als Träger der Bedeutung gilt es möglichst unverfälscht und reversibel zu behandeln. Die im Folgenden genauer vorgestellten Exempel zeitgenössischer Kunst gründen auf einer anderen Sichtweise von Original oder bewerten Material auf eine andere Weise als es bei einem ‚klassischen‘ Werk Bildender Kunst der Fall ist.

Ausgangspunkt für die Auswahl der Exempel war das künstlerische Konzept, das diesen Arbeiten zugrunde liegt. Ein Kriterium war, dass die Konzepte klar formuliert sind oder sich aus dem Kunstwerk beziehungsweise in Zusammenarbeit mit dem Künstler herausarbeiten lassen. Ein weiteres Kriterium, dass sich die Konzepte in ihrer Materialauffassung möglichst unterscheiden. Demnach bestand der Anspruch der Auswahl, auf einer gedachten Linie zwischen Idee und Material Kunstwerke zu finden, die von der reinen Idee bis hin zu einer auratischen Materialauffassung möglichst viele Nuancen, sozusagen unterschiedlich stark gewichtete Materialmanifestationen, bedienen.

Neben der Wichtigkeit des Materials innerhalb dieser künstlerischen Konzepte ist es der Zeitfaktor, der sich darin ablesen lässt. Dieser Parameter ist immer dann relevant, wenn der Faktor Zeit nach Verlassen des Ateliers für das Kunstwerk noch von Bedeutung ist. Klassischerweise ist das Kunstwerk sobald der Künstler es der Öffentlichkeit übergibt, in seinem optimalen Zustand. Interessant für diese Arbeit wird es dann, wenn das Konzept einen Prozess thematisiert, das Material einer Veränderung unterliegen soll, das Kunstwerk wiederholbar konzipiert ist oder das Kunstwerk stark an den Moment gebunden ist – ein Hauptmerkmal von performativer Kunst.

Neben den Parametern Zeit und Material ist der Parameter Form zu betrachten, vornehmlich dann, wenn die Form des Kunstwerkes nicht fixiert ist. Hier geht es um den Entstehungsprozess, der als Teil des Werkes zu begreifen ist, am besten erklärt sich dieser Parameter und wie er in dieser Arbeit verstanden werden will, mit dem Verweis auf die Anti-Form Bewegung der 60er Jahre. Robert Morris verfasste im Jahr 1968 einen Aufsatz mit dem Titel „Anti-Form“, darin heisst es: *“Random piling, loose stacking, hanging, give passing form to the material. Chance is accepted and indeterminacy is implied since replacing will result in another configuration. Disengagement with preconceived enduring forms and orders for things is a positive assertion. It is part of*

*the work’s refusal to continue aestheticizing form by dealing with it as a prescribed end.”*²⁵ Überlegungen zu Prozess und Zufall spielen hier eine große Rolle und wollen im Hinblick auf Erhaltungsstrategien oder einer notwendigen De- und Reinstallation der Arbeiten diskutiert werden.

Der Parameter Raum ist vor allem dann von Interesse, wenn der Raum mit seinen spezifischen Begebenheiten direkten Einfluss auf die Form und das Aussehen des Kunstwerkes hat. Wie sieht es dann z. B. mit der Transformation des Kunstwerkes in einen anderen Raum aus?

In einem oder in mehreren dieser Parameter unterscheiden sich die Kunstwerke, die ich meinen Überlegungen zugrundelege, von einem ‚klassischen‘ Kunstwerk.

Die Wahl fiel auf die Wall Drawings von Sol LeWitt, die statements von Lawrence Weiner, die walks und Skulpturen für den Innenraum von Richard Long, die Arbeiten Tino Sehgal, die Skulpturen Wolfgang Laib, die Scatter Pieces von Barry Le Va und ausgewählte Werke Anya Gallaccio.

Auf dem Gebiet der Restaurierung ist die Auseinandersetzung mit moderner oder zeitgenössischer Kunst kein Novum mehr. Neben ungeklärten Fragen zur Materialerhaltung – hier fordern neue Werkstoffe, allen voran die Kunststoffe, nach wie vor eine fundierte Forschung – sind es vor allem ethische Fragen und Forderungen, die diskutiert werden.

Seit den 1970er Jahren und vermehrt ab den 1990er Jahren fanden zahlreiche Tagungen²⁶ statt, die sich den Herausforderungen zeitgenössischer Kunst zu stellen suchten.

Was ist nun das Neue, Problematische, mit dem sich die praktische Restaurierung zeitgenössischer Kunst zu beschäftigen hat?

Zum einen sind es Materialien, die in den traditionellen Kunsttechniken nicht zu finden waren. Auch Materialien, die erst im 20. Jahrhundert entwickelt wurden, zu denen keine Erfahrungswerte vorliegen oder die einem rapiden Zerfall ausgesetzt sind und für die noch keine probate Konservierungsmethode entwickelt wurde.

Gerne wird die Verwendung von vergänglichem oder nicht ‚kunstgeeignetem‘ Material in der zeitgenössischen Kunstproduktion als neuartiges Problem entlarvt:

“Throughout the existence of Western culture, artists have used valuable materials. Sculptures, paintings, frescoes, mosaics, were made of bronze, gold, marble or the best pigments, so that they would resist the ravages of time and endure for many centuries in the places for which they were conceived: churches, palaces, squares, even the bourgeois interior. But suddenly, at the beginning of this century, a radical change took place, a change which occurred in the space of barely thirty years - between 1884 and 1914 - and which completely overthrew the previous tradition.”²⁷

Aber Materialimitation mit billigeren Materialien, maltechnische Experimente oder die Verwendung von alltäglichen, ebenso ‚kunstfremden‘ Materialien ist kein Phänomen des 20./21. Jahrhunderts, sondern ist vergangenen Zeiten ebenfalls nicht unbekannt. Man denke z. B. an Stuckmarmor – hier wird ‚edler‘ Marmor mit billigen Materialien vorgetäuscht - oder an die Konstruktion eines Rokokoaltares, die meist aus recht waghalsig übereinander gestapelten, einfachen Kisten bestehen kann. Hatten die Künstler und Kunstschaffenden der Vergangenheit tatsächlich immer die Ewigkeit im Blick?

Die Beschäftigung mit der Veränderung und Alterung eines Materials und die Herausforderung einer Konservierung nicht nur zeitgenössischer Materialien zählt im Gegenteil zur Kerndisziplin der Restaurierung, mit den Worten Ernst van de Weterings:

“Of course, given the transitoriness of many objects of contemporary art, the task to preserve is almost impossible. However, unless transitoriness is an integral and explicit part of the artist’s statement, one should not be resigned to these objects decaying, believing that a proper documentation would suffice to maintain the memory of an object. Documentation is always biased. One should rather stick to the adage that conservation-restoration does not mean doing the possible, but that it should mean doing the impossible. The classical ethics of restoration may then be the force behind the development of technical innovation which, as so often happened in the past, would make seemingly impossible acts of preservation possible.”²⁸

Neben der materiellen Komponente ist es das Konzept, das der Künstler einem Kunstwerk zugrundlegt und das je nach Art den Grundsätzen der klassischen Restaurierungsethik diametral

gegenüberstehen kann.

Das Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf beginnt bereits in den 1960er Jahren unter der Leitung von Heinz Althöfer mit dem Sammeln von künstlerischen Arbeitsweisen und Materialien moderner und zeitgenössischer Kunst.²⁹ Grundsätzliche Fragenstellungen und das Neue und eventuell Problematische an einem restauratorischen Umgang mit der Kunst des 20. Jahrhunderts wurden in Deutschland erstmals im Rahmen eines Symposiums des Restaurierungszentrums Düsseldorf im Jahr 1977 einem breiteren Publikum vorgestellt.³⁰ Schlüsselfiguren dieser theoretischen Auseinandersetzung in den 1970er Jahren in Deutschland waren Heinz Althöfer und Hiltrud Schinzel.

Erich Gantzert-Castrillo gründete 1972 das Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien für zeitgenössische Künstler. 1979 erschienen seine gesammelten Ergebnisse einer umfangreichen Fragenaktion als Buch. Nun wird das Archiv online fortgesetzt. Die homepage des Archives unter www.artemak.de bietet einen wertvollen und aufschlussreichen Einblick in die Arbeitsweise und Philosophie zeitgenössischer, vornehmlich deutscher Künstler.

Heinz Althöfer unterschied in seinen Schriften zwischen technischen und ethischen Problemen bei seiner Darstellung eines Arbeitsprogrammes zur Restaurierung moderner Kunst. Er fasst Kunstwerke mit einer neuartigen Komponente unter dem Stichwort „Ruinöse Objekte“³¹ zusammen. Gemeint sind „Kunstwerke, die in nur vorübergehender Materialisierungsabsicht gefertigt wurden oder deren künstlerisches Konzept sich im allmählichen Verfall ausdrückt.“³² Nach Althöfer sind es vor allem einzelne Werke von Joseph Beuys und Dieter Roth, die transitorisch angelegt sind. Auf diese bezieht er sich, wenn er folgende eher rhetorische Frage stellt: „Ist die Konservierung nur auf vorübergehende Materialisierung angelegter Kunstwerke nicht nur ein Widerspruch im Einzelnen, sondern eine verständnislose Begegnung des Restaurators mit einer Ideologie, in der er sui generis unerwünscht ist?“³³

Weiter unterteilt Althöfer ruinöse Werke in solche, deren ‚Ruinösität‘ bei Verlassen des Ateliers einen „fixen ästhetischen“³⁴ Wert darstellt – eine Konservierung sei in diesem Fall zulässig – und solchen, die den Verfall „als fortwährender Wandel, das Verschwinden als memento mori, als Zeitfaktor

oder als *Materialschilderung*³⁵ thematisieren. Ein Konservieren letzter genannter Arbeiten verböte sich möglicherweise. Kunstwerke, bei denen sich eine Loslösung auch im materiellen Bereich vollzogen hat – er zitiert an dieser Stelle Sol LeWitts *Sentences on Conceptual Art*: „Ideen allein können Kunstwerke sein.“³⁶ entzogen sich einer Bewahrung zumindest in materialkonservatorischer Hinsicht, so Althöfer 1977: „Die Pflege und Bewahrung künstlerischer Ideen – und vor allem deren Fortführung – bleibt allein Anliegen und Aufgabe eben dieser modernen Kunstrichtung. Auch was künstlerische Aktualität und ‚Alterung‘ betrifft. Die materielle Konservierung beschränkt sich auf die Bewahrung der Dokumentation: Fotos, Filme, Entwürfe, Texte.“³⁷ Gelten Althöfers Ansichten auch nach über 40 Jahren noch? In der Auseinandersetzung mit den Wall Drawings von Sol LeWitt möchte ich eben zitierte Ansicht aufgreifen und neu diskutieren. Ziemlich genau 20 Jahre nach Althöfer war eben ein Werk von Sol LeWitt und der korrekte Umgang mit diesem Werk Initialzündung für ein Forschungsprojekt und einer anschließenden Tagung, die prägend für die Konservierung zeitgenössischer Kunst werden sollte: *Modern Art – who cares?* im Jahr 1997 in Amsterdam.

Die Veröffentlichung eines *decision-making models*³⁸ als Leitfaden für die Konservierung und Restaurierung moderner und zeitgenössischer Kunst ist ein wichtiges Ergebnis dieses Forschungsprojektes. Hier wurde speziell für die zeitgenössische Kunst das Entwickeln eines Konservierungs- und Restaurierungskonzeptes detailliert überdacht und konkrete Themen, die in dieser Form für „klassische“ Kunst nicht gelten, als Fragenkatalog transparent dargestellt.

Ein Aspekt sei hier hervorgehoben, der erste Schritt im *decision-making model* ist das Sammeln und Erfassen von Informationen zum Kunstwerk, Künstler etc. (*data registration*). In einem zweiten Schritt wird der gegenwärtige Zustand (*condition*) des Kunstwerkes mit der herausgearbeiteten Bedeutung (*meaning*) des Kunstwerkes gegenübergestellt. Kommt man hier zu einer Diskrepanz von Zustand und Bedeutung, so werden Restaurierungsmaßnahmen notwendig, die sorgsam abzuwägen sind.

Nun räumen die Autoren des *decision making models* selbst ein, dass Bedeutung, ‚*meaning*‘, vielschichtig und in keinem Fall eindeutig ist: *“One can speak of meaning imparted by the artist, but also by a context (criticism, group, style, time), by a place (collection,*

*country, ‚site-specific‘), or event. In addition, the choice of material and working method has consequences for the meaning of the work. Finally there are also ideological (political, philosophical and religious) layers of meaning. (...) The curator/ conservator determines the meaning.”*³⁹

Hier gilt es kritisch anzumerken, ob es tatsächlich möglich ist, die Bedeutung eines Werkes in all seinen Facetten überhaupt zu erfassen? Und welche restauratorischen Handlungsschritte dadurch generiert werden sollten? Denn die Bedeutung kann kein Kriterium für das Ableiten einer restauratorischen Herangehensweise sein. Die ikonologische Bedeutung der Materialien in der Kunst des 20./21. Jahrhunderts ist ein weites und noch in großen Teilen unerforschtes Gebiet beziehungsweise ist so eng mit den Vorstellungen des einzelnen Künstlers verwoben, dass die Bedeutung des Materials für jedes Kunstwerk neu geklärt werden muss. Wichtige Grundlagenforschung zu Materialien in der Kunst des 20./21. Jahrhunderts unternimmt das Archiv zur Erforschung der Materialikonografie der Universität Hamburg, initiiert durch Monika Wagner⁴⁰. Ihre Publikationen, aber auch die Dietmar Rübels⁴¹ oder Vera Wolffs⁴² sind wegweisend für die Erforschung von Materialbedeutungen der modernen und zeitgenössischen Kunst.

Die Fortführung der Konferenz „*Modern Art – who cares?*“ fand 13 Jahre später im Juni 2010 in Amsterdam statt, nun unter dem Titel „*Contemporary Art – who cares?*“. Inhalt der Tagung waren Ergebnisse des europaweiten Forschungsprogrammes „*Inside Installations*“ (2004 – 2007). „*Inside Installations*“ zeigte die Komplexität von Installationen an 33 Fallbeispielen und beleuchtete deren Reinstallation, Dokumentation und Konservierung. Die Publikation zu „*Inside Installations*“ erschien 2011.⁴³ Weitere Ergebnisse sind auf der homepage www.inside-installations.org nachzulesen, darin finden sich wertvolle Überlegungen und Anleitungen zur Dokumentation von Licht, Klang und Bewegung. Auch die Einführung geodätischer Verfahren zum Vermessen von detailreichen Installationen wird dort vorgestellt. Projektant war hier das Doerner Institut München, das schon mit der Versetzung von Beuys' „*Das Ende des 20. Jahrhunderts*“ in den Neubau der Pinakothek erste Erfahrungen auf diesem Gebiet sammelte.⁴⁴ Die Ergebnisse dieses Forschungsprogrammes sind gerade was

die Dokumentation von komplexen Werken anbelangt, äußerst wichtig und zeigen, welche großen Fortschritte in der Erfassung solcher Werke seit 1997 zu verzeichnen sind.

Die Reinstallation dieser Werke war ebenso ein Thema dieses großangelegten Vorhabens und wird in einigen Beiträgen thematisiert.

Gerade den Aspekt der Reinstallation oder Wiederholbarkeit von Werken Bildender Kunst möchte ich in meiner Arbeit erneut aufgreifen.

Auch wenn die Werke in vorliegender Arbeit nur bedingt zu Installationen gezählt werden und manche eher dem Genre der Skulptur zuzurechnen sind, ist letztgenannte Publikation die, deren Inhalte den hier behandelten Themen am nächsten kommen und im Folgenden noch eingehender betrachtet werden.

Eine neuartige theoretische Betrachtung installativer Kunst bietet zudem Tina Fiskes Aufsatz ‚White Walls: Installations, Absence, Iteration and Difference‘.⁴⁵ Die Autorin diskutiert darin den Gedanken, Iteration⁴⁶ in Anlehnung an Derrida⁴⁷ als Möglichkeit für einen neuartigen Umgang mit Installationen aufzugreifen, um Veränderungen von installativen Arbeiten bei jedem erneutem Aufbau theoretisch zu begründen und in der Restaurierungsethik zu etablieren.⁴⁷

Im Bereich der Erhaltung von Medienkunst, die ich bewusst ausklammere, wurden verschiedene, wegweisende Strategien in den letzten Jahren entwickelt.

Im Jahr 2003 erschien der Variable Media Questionnaire, ein Fragebogen zur Entwicklung einer „neuen und unkonventionellen“ Erhaltungsstrategie für zeitgenössische, ephemere Kunst, mit dem Schwerpunkt Konzeptkunst, Minimal Art und Medienkunst. Der Fragebogen baut auf eine enge Zusammenarbeit von Künstler und Konservatoren, die gemeinsam Richtlinien für den Erhalt der Kunstwerke erarbeiten:

“For artists working in ephemeral formats who want posterity to experience their work more directly than through second-hand documentation or anecdote, the variable media paradigm encourages artists to define their work independently from medium so that the work can be translated once its current medium is obsolete. This requires artists to envision acceptable forms their work might take in new mediums, and to pass on guidelines for recasting work in a new form once the original has expired.”⁴⁸

Für die Entwicklung des Fragebogens wurden

Kunstwerke in Kategorien eingeteilt, die sich nicht an klassischen Gattungseinteilungen wie Fotografie, Film oder Video orientieren, sondern an ‚behaviors‘, denen Kunstwerke zuzuordnen sind: *“(…) we decided to explore medium-independent, mutually-compatible descriptions of each artwork, which we call behaviors.”⁴⁹*

In diesem Forschungsprojekt behandelte Fallbeispiele sind unter anderem Werke von Nam Jun Paik, Meg Webster, Marc Napier und Felix Gonzales-Torres, wobei der Schwerpunkt der Untersuchung und auch die Anwendbarkeit der Ergebnisse auf Medienkunst gelegt wurde.

Die entwickelten ‚behaviors‘ sind ‚installed, performed, interactive, reproduced, duplicated, encoded‘ und ‚networked‘. Was darunter zu verstehen ist und welches Kunstwerk mit welchem ‚Verhalten‘ beschrieben werden kann, wird erklärt. Mögliche zur Disposition stehende Aktionen der hier entwickelten Erhaltungsstrategien sind ‚Storage, Emulation, Migration, Reinterpretation‘. Innerhalb dieser Rubriken werden Fragen an die Künstler gestellt, deren Antworten zu einem Pool an Informationen zusammengefasst werden, die einen späteren Umgang – auch ohne den Künstler – dirigieren sollen.

‚Storage‘ betrifft das Sammeln und Lagern von technischen Geräten, die schnell obsolet werden können und das Museum sich deswegen ein Ersatzteillager anlegt.

‚Emulation‘ würde bedeuten, dass Teile des Kunstwerkes oder das Gesamte, in einem anderen Medium imitiert werden. Als Beispiel wird Dan Flavin genannt, in seinem Fall würde Emulation das Nachbauen von Leuchtröhren bedeuten, die ästhetisch und in ihrer Lichtemission den originalen Leuchtmitteln entsprechen.

‚Migration‘ bedeutet eine Übersetzung der obsoleten technischen Geräte in ein entsprechend aktuelles Gerät. Im Falle Flavins das Ersetzen der Leuchtstoffröhren durch z.B. Halogenleuchten, die ein ähnliches Farbspektrum und eine ähnliche Leuchtkraft haben.

‚Reinterpretation‘ wird von den Autoren selbst zur ‚radikalsten Erhaltungsstrategie‘ erklärt. Für ein Kunstwerk von Flavin würde es bedeuten, die nicht mehr funktionsfähigen Leuchtstoffröhren werden durch ein zeitgemäßes Medium mit dem gleichen metaphorischen Gehalt, wie er Leuchtstoffröhren in den 60er Jahren zugeschrieben wird, ersetzt.

Dieses Vorgehen berge die meisten Gefahren, könne aber eine – oder die einzige – Möglichkeit sein, um Performance, Installationen oder Participation Art (networked art) zur Wiederaufführung zu bringen.⁵⁰ Pip Laurenson, leitende Konservatorin für Medienkunst an der Tate Modern in London, führte 2006 erstmals Nelson Goodmans Unterscheidung der Künste in autographische und allographische Werke⁵¹ in die Erhaltungsdiskussion ein und konstatierte die eher allographische Natur von ‚time-based media installations‘. In ihrem Aufsatz ‚Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations‘⁵² bemerkt sie unter anderem, dass der Anspruch der Wahrung der Authentizität eines Kunstwerkes mit den Mitteln eines traditionell ausgerichteten Konservierungskonzeptes für autographische Kunst, der nach Goodman z. B. Gemälde und Skulptur zugerechnet werden, gelte, allerdings nicht für allographische Kunstwerke gelten könne, da die Authentizität bei diesen Werken nicht nur in der materialen Manifestation zu suchen sei. Ebenfalls zeigt sie die Verwandtschaft dieser Werke, die erst in der Präsentation erfahrbar werden, mit musikalischen Werken. Einen ähnlichen Gedanken formuliert Vivian van Saaze in ihrer Dissertation ‚Doing Artworks – A study into the Presentation and Conservation of Installation Artworks: *“How can the field of conservation learn from discussions in music and theatre criticism? To what extent are the criteria developed for music performance for example relevant to the field of conservation?”*⁵³ Im Projekt ‚Matters in Media Art – Collaborating towards the care of time-based media‘⁵⁴, einem Gemeinschaftsprojekt des New Art Trust, des MoMA, des SFMOMA und der Tate, London, werden seit 2003 Richtlinien für einen erhaltungstrategisch sinnvollen Umgang mit Medienkunst erarbeitet und online zur Verfügung gestellt. Ähnlich breit aufgestellt ist ein Forschungsprojekt der Universitäten Maastricht und Amsterdam in Kooperation mit dem niederländischen Institut ICN mit dem Titel ‚New strategies in conservation‘, das in nächster Zeit zum Abschluss kommen soll und folgenden Forschungsansatz verfolgt: *“Theory and practice of conservation usually start from the question how culturally significant artefacts like works of art can be preserved as close as possible to their historic or authentic state – or, if needed, can be restored to this state by means of restoration interventions. Conservation research is focused on conserving the*

*physical object with the help of scientific and art technological research. This paradigm in conservation is sometimes called the ‘scientific freeze’ model. When it comes to the conservation of contemporary art, this model poses severe problems. Contemporary art works often cannot or even should not be preserved in a supposedly ‘authentic’ state. Since the 1960s the idea that an artwork is an autonomous, unchanging object has been challenged by art forms and movements such as conceptual art, art activism, happenings, performance art, installations and media art. Artworks made of degradable or fragile materials, installations made for specific sites, performances, works involving technologies that rapidly become obsolete, all imply that an artwork might be changeable in its very nature. For these kinds of works, the ‘scientific freeze’ model does not give adequate guidelines for conservation.”*⁵⁵

Dieses Projekt verfolgt einen sehr ähnlichen Weg, wie er in vorliegender Arbeit eingeschlagen wird und zeigt damit nicht nur, dass die Frage der Tradierung dieser Kunstwerke eine zentrale Frage ist, die es jetzt zu ergründen gilt, sondern auch, dass von verschiedenen Seiten an ähnlichen Fragestellungen gearbeitet wird, wodurch eine wissenschaftliche Auseinandersetzung erst zu einer fruchtbaren Diskussion werden kann.

Einen Beitrag zur Beantwortung der eingangs gestellten Fragen, möchte ich mit der Darstellung der ausgewählten Kunstwerke leisten. Es sind dies, um sie nochmals zu nennen, die Wall Drawings von Sol LeWitt, die statements von Lawrence Weiner, die walks und Skulpturen für den Innenraum von Richard Long, die Arbeiten Tino Sehgal, die Skulpturen Wolfgang Laib, die Scatter Pieces von Barry Le Va und ausgewählte Werke Anya Gallaccios.

Alle künstlerischen Positionen – bis auf die Wall Drawings von Sol LeWitt – sind dem seit den 1960er Jahren erweiterten Genre der Skulptur zuzurechnen. In ihrem Aufsatz *“Sculpture in the Expanded Field”* beschreibt Rosalind Krauss die neuen Formen, die Skulpturen nun annehmen können: *“Over the last ten years rather surprising things have come to be called sculpture: narrow corridors with TV monitors at the ends; large photographs documenting country hikes; mirrors placed at strange angles in ordinary rooms; temporary lines cut into the floor of the desert.*

Nothing it would seem, could possibly give to such a motley of effort the right to lay claim to whatever one might mean by the category of sculpture."⁵⁶

Die Bezugnahme auf das Genre der Skulptur wird an dieser Stelle nur vorgenommen, um anzuzeigen, dass hier behandelte Kunstwerke nicht zu den Neuen Medien zu zählen sind und auch nicht unbedingt in das Genre der Happenings oder der Performance fallen.

Das Herausarbeiten des Konzeptes, also der künstlerischen Intention, der einzelnen Exempel steht zu Beginn der Untersuchung. Die eingangs erwähnten Parameter Konzept, Material, Zeit, Form und Raum werden für jeden Künstler, respektive jedes Kunstwerk dargestellt. Die Informationen zu diesen Parametern sind das Ergebnis der Untersuchung des künstlerischen Konzeptes, einer Literaturrecherche zu Künstler und Werk und einem persönlichen Kontakt zum Künstler. Alle Künstler konnten in einem Gespräch zu ihren Werken befragt werden, bis auf Sol LeWitt, der zu Beginn der Arbeit bereits verstorben war. Jeder Künstler wird in einem eigenen Absatz behandelt; dabei liegt der Fokus auf der Darstellung genannter Parameter und des faktischen Umgangs, der den Werken in einem musealen Umfeld oder auch innerhalb eines aktuellen Ausstellungsbetriebes zuteil wird. Der Abgleich des faktischen Umgangs mit den spezifischen Vorstellungen des jeweiligen Künstlers, wie seine Werke tradiert werden sollten, unter Einbezug einer konservatorisch-restauratorischen Sichtweise führt dann in einem weiteren Schritt zu den hier dargestellten Erhaltungsstrategien.

Die Parameter Konzept, Material, Zeit, Raum und Form dienen nicht nur als Orientierung zur Auswahl geeigneter Künstler, sondern sind auch die Grundlage für das Entwickeln geeigneter Erhaltungsstrategien. Einen ähnlichen Ansatz präsentierte Sanneke Stitger in ihrem Beitrag zur bereits erwähnten Publikation „Inside Installations“. Zur Identifizierung der konstitutiven Elemente des künstlerischen Konzeptes, das Joseph Kosuth seiner Kunst zugrundelegte, beruft sie sich unter anderem auf das Zertifikat, die Bedeutung der Form und des Materials und die Ortsspezifität von Kosuths Arbeit ‚Glass (one and three)‘ aus dem Jahr 1965 zur Erarbeitung ihrer Erhaltungsstrategie.⁵⁷

Aus der Zusammenschau und dem Vergleich der einzelnen künstlerischen Positionen werden in vorliegender Arbeit verschiedene mögliche

Tradierungsansätze und Erhaltungsstrategien vorgestellt, die durch einen Exkurs zu historischen transitorisch angelegten Kunstwerke untermauert werden. Dieses Kapitel zielt darauf ab, Intention und Strategie der Künstler mit historischen Erfahrungen und Fakten zu vereinen, um neue Erhaltungsstrategien offen zu legen.

Die ersten zwei Künstler, deren Werke im Folgenden näher beleuchtet werden, zählen zur Minimal und/oder Conceptual Art: Sol LeWitt und Lawrence Weiner. Die Künstler wurden ausgewählt, weil für sie – zeitweise oder auch ihr gesamtes Werk begleitend – die Idee und das Konzept wichtiger ist als ein materielles Werk und gerade die Auseinandersetzung aus konservatorisch-restauratorischer Sicht mit solchen Werken besonders interessant ist.

*“Conceptual art is not about form and materials, but about ideas and meanings. (...) Because the work does not take a traditional form it demands a more active response from the viewer, indeed it could be argued that the Conceptual work of art only truly exists in the viewers mental participation.”*⁵⁸

Frühe Rezensionen, allen voran von Lucy Lippard sprechen von einer Entmaterialisierung der Kunst, wenn es darum ging, das Neuartige der Conceptual Art zu beschreiben.⁵⁹ Lucy Lippard schwächte ihr Postulat einer entmaterialisierten Kunst aber 1995 selbst ab und wies dem Material lediglich eine der Idee untergeordnete Rolle zu: *„Conceptual art for me means work in which the idea is paramount and the material is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious, and/or dematerialized.“*⁶⁰

Der Begriff Minimal Art wurde 1965 erstmals von Richard Wollheim geprägt.⁶¹ Minimal Art als Bezeichnung entbehrt allerdings bis heute einer konkreten Definition in theoretischer und ästhetischer Hinsicht.⁶² Den Werken der Künstler gemein ist eine reduzierte Formensprache und die Einbeziehung von industriellen Produktionsweisen in den künstlerischen Prozess, demzufolge spielt Serialität und Stereometrie eine große Rolle. Serialität ist kunsthistorisch betrachtet der radikalste Zug des Minimalismus⁶³, der eine bewusste Abkehr im künstlerischen Konzept von der Einzigartigkeit des Kunstwerkes beschreibt.

Conceptual Art, auch Konzeptkunst oder Concept Art genannt⁶⁴, entwickelte sich ab den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts, ausgehend von New York. In dieser Zeit *„entsteht (...) eine neue Bildauffassung, die die*

Entität des Kunstwerkes nicht mehr ausschließlich in der optischen Präsenz, sondern über das Sichtbare hinaus im Konzept (Regel/Idee) sieht.“⁶⁵ Die Betonung der Idee oder Systematisierung künstlerischer Abläufe vollzieht sich nicht nur in der Bildenden Kunst, sondern tritt als Zeitphänomen in Erscheinung und findet ihren Niederschlag ab den späten 50er Jahren auch in anderen Künsten, beispielsweise der Musik – zu nennen sind unter anderem Komponisten wie John Cage oder La Monte Young.

Disziplinen wie Tanz, Theater, Musik, Malerei, Druckkunst und Bildhauerei wurden miteinander vermengt, die Grenzen zwischen den künstlerischen Disziplinen neu gesteckt. Der Kunsthistoriker Robert C. Morgan spricht von „hybriden Aktivitäten“, die sich aus der Vermengung bis dahin getrennter Disziplinen ergaben.⁶⁶

Wichtig für diese frühe Entwicklung in New York war die Galerie Seth Siegelaub, die einigen Künstlern, unter ihnen Lawrence Weiner, Douglas Huebler und Robert Barry, als erster Ausstellungsort diente. Von Seth Siegelaub stammt auch folgende Aussage über Konzeptkunst: *“Concept Art hat wenige oder gar keine visuellen Aspekte, stattdessen dokumentarische Fakten.”*⁶⁷ Siegelaub verweist in seiner Definition auf etwas Elementares in der Konzeptkunst: der Künstler beschäftigt sich mit Fakten, er bedient sich einer Methodik, um Sachverhalte, Beziehungen und Gesetzmäßigkeiten darzustellen – er kreiert seinen eigenen Kosmos, der sich auf selbst gewählte Parameter stützt. Ein durchaus mystischer Ansatz, den es hinter den oftmals sehr reduzierten Kunstwerken zu entdecken gibt: *„Konzeptuelle Künstler sind eher Mystiker als Rationalisten. Sie gelangen sprunghaft zu Lösungen, die der Logik verschlossen sind.“*⁶⁸

Jeder einzelne Konzeptkünstler etabliert Parameter, die seinem Werk als eine Art Masterplan zugrunde liegen. Sol LeWitt drückt dies folgendermaßen aus: *“When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a prefunctionary affair. The idea becomes the machine that makes the art.”*⁶⁹

Obwohl eine Zuweisung von Künstlern an eine bestimmte Kunstrichtung dem einzelnen Künstler nie gerecht wird, bietet sich dem Historiker damit dennoch die Möglichkeit, auf Gemeinsamkeiten den Fokus zu richten, auch Zeitströmungen darzustellen oder beschreibende und vereinende Merkmale zu finden.

*„Benennungen, wie Minimal- oder Konzept-Kunst, Arte Povera oder Land-Art meinen in sich durchaus differenzierte ästhetische Konzepte, die aber alle verbunden sind durch ein strenges Nachdenken über die Bedeutung der Kunst unter veränderten sozialen und geistigen Bedingungen. Die Kunst dieser Jahre war gekennzeichnet durch immer schwächer werdende sinnliche Impulse, sie zog sich zurück in einen inneren, allein noch reflexiven Bereich. Wenn man einen idealen Endpunkt formulieren wollte, dem sie in aller Unterscheidung ihrer äußeren Gestalt zustrebte, so hätte man sie ein zur Form gewordenes Nachdenken zu nennen. Nicht von ungefähr hieß denn auch eine ihrer wichtigsten, von Harald Szeemann eingerichteten Ausstellungen „When Attitudes Become Form“.“*⁷⁰

Literatur zum Thema Conceptual Art verweist immer wieder auf das Immaterielle dieser Kunst, der Fokus liege auf der Idee: *„Laut den historischen Definitionen von Lippard-Chandler versuchen jedoch beide (Conceptual und Land Art, Anm. d. A.), eine „Entmaterialisierung“ der Kunst zu betreiben, die im allmählichen Verschwinden des Gegenstandes zugunsten des Konzeptes und des vergänglichen Materials zu erkennen ist. Diese Entmaterialisierung beweist den Verlust des Interesses am formalistischen Weiterentwickeln der Arbeit und zeigt das Bemühen, jedes Material in Energie und geistigen Prozess umzuwandeln.“*⁷¹ Ein Kunstwerk im klassischen Sinne existiere nicht mehr, da die Idee das Wesentliche ist und das Material oder die materielle Ausführung, sofern es überhaupt eine gibt, zweitrangig ist, so der Tenor der meisten kunstkritischen Schriften.

Der Restaurator als Bewahrer der Materie würde bei dieser Kunst an seine Grenzen stoßen. Wenn es kein Material oder keines von Bedeutung gibt, worum kümmert er sich dann? Ist das Material tatsächlich zweitrangig bei LeWitt und Weiner? Und wenn die Idee das Kunstwerk ausmacht, stellt sich die Frage, wie lässt sich ein Konzept, eine Idee idealerweise tradieren?

Ich habe diese zwei Hauptvertreter der Conceptual Art herausgegriffen, um Antworten auf diese Fragen zu finden und verschiedene Möglichkeiten des Umgangs zu diskutieren.

Wird der Konzeptkunst nun schon nachgesagt, dem Material wenig Bedeutung zu schenken, kann man über den nächsten Künstler sagen, dass er das Material mit allen Mitteln zu vermeiden sucht: Tino Sehgal. Bekannt wurde er mit seinen

choreographierten Situationen, die er bewusst in das Archiv eines Museums eingliedert und sie in die Tradition von Skulptur stellt. Zur Vermittlung seiner Arbeiten verzichtet Sehgal auf das Produzieren von Materiellem und gibt auch dem Museum bei Ankauf nichts Materielles an die Hand. Wie sieht die Tradierung seines Werkes aus?

Richard Long gilt als ein Hauptvertreter der europäischen Land – Art. Sein Werk fand Eingang in diese Arbeit, nicht nur weil die Land – Art inhaltlich der Konzeptkunst nahesteht, sondern auch, weil Richard Long in seinen künstlerischen Prozess bereits eine Art Erhaltungsstrategie integriert hat. Denn der Medienwechsel spielt für den Künstler eine bedeutsame Rolle zur Kommunikation seiner Arbeiten. Bei manchen Arbeiten ist das Ergebnis eines Entstehungsprozesses so flüchtig, dass zur Vermittlung des Kunstwerkes oder der Aktion, ein Medienwechsel notwendig ist. Die Erinnerung an Ereignisse kann mittels Fotografie, Video, Erzählungen oder der Präsentation der ‚Requisiten‘ transportiert werden, kann sowohl eher dokumentarischen als auch ausdrücklich künstlerischen Charakter haben. All diese Aspekte lassen sich am Œuvre Richard Longs zeigen. Bekannt wurde Long durch seine frühe Arbeit aus dem Jahr 1967 A LINE MADE BY WALKING. Hier wird der Kern seiner Arbeitsweise deutlich. So hat Long seit über 40 Jahren das Gehen zu einem wesentlichen Bestandteil seines künstlerischen Schaffens erhoben.

Wolfgang Laib arbeitet mit Blütenstaub, Wachs, Reis und Milch. Zum einen sind dies natürliche Materialien, denen Vergänglichkeit per se innewohnt und sie schon deshalb ein interessanter Untersuchungsgegenstand sind, zum anderen führt die formale Nähe seiner Werke zur Minimal - Art, mancherorts zur Annahme seine Werke seien keine einzigartigen Objekte, sondern reproduzierbar. Die Idee sei das Wesentliche, nicht das Material. Der Künstler selbst: *„Ich meine, jemand, der mit Kunst zu tun hat und ein Auge dafür hat, der sieht, was bei einem Sol LeWitt wichtig ist und was bei Lawrence Weiner und bei mir. Ganz so klar, ist es vielen Leuten dann aber wohl doch nicht.“*⁷² Diesen Unterschied aufzuzeigen, ist Ziel dieser Arbeit.

Zudem möchte ich eine Künstlerin vorstellen, die ganz bewusst mit vergänglichen Materialien arbeitet: Anya Gallaccio. Entscheidende Aspekte ihrer Arbeit

sind die Veränderung und Transformation und Gegensatzpaare wie heiß/kalt, flüssig/fest oder Beständigkeit versus Unbeständigkeit. Sie arbeitet mit Eis, Blumen, Obst, dann wiederum auch in Kombination mit Bronze, Holz, Porzellan. Bekannt wurde Anya Gallaccio mit ihrer Serie ‚Preserve‘. Für die Wand- und Bodenskulpturen legt die Künstlerin Hunderte von Blumen zwischen Glasplatten und nutzt deren Verrottung als essentiellen Bestandteil des Kunstwerkes. In den Prozess greift die Künstlerin nicht ein, sondern sieht in den Materialien Kollaborateure ihres Konzeptes: Die Vergänglichkeit und Transformation sind das Konzept dieser Arbeiten. Während der Ausstellung legt Gallaccio keinen Wert auf die Dokumentation des Zerfalls oder der Veränderung, ihrer Ansicht nach ist die Vergänglichkeit der Materialien, die sie verwendet so offenkundig, dass dies nicht extra in einer Dokumentation betont werden müsse. Den Arbeiten aus der Serie ‚Preserve‘ legt die Künstlerin eine Anleitung zur Wiederholung zugrunde, anderen aus ihrem Œuvre nicht. Warum?

Bisher völlig unbearbeitet ist der erhaltungsstrategische Umgang mit dem Œuvre des nächsten Künstlers: Barry Le Va. Barry Le Va fand in den 1960er Jahren in New York zu einem ganz eigenen Verständnis von Skulptur. Seine frühen Arbeiten werden als scatter-pieces – Streuarbeiten – bezeichnet. Le Vas Skulpturen sind wie Zeichnungen im Raum, Filzschnipsel, Filzschnüre, Alustangen, Stahlkugeln im Raum ausgelegt, geworfen, fallengelassen und nicht fixiert. Es ist die Aktion, die sich in der materiellen Ausführung ablesen lässt. Die Aktion findet ohne Publikum statt, ist also im strengen Sinne keine Performance. Bisher hat der Künstler in den meisten Fällen seine Arbeiten selbst aufgebaut. Welche Möglichkeiten zum Beispiel im Falle einer Transferierung des Werkes in einen anderen Raum und Kontext zur Verfügung stehen, wird an zwei frühen Skulpturen ‚Double Join‘ und ‚Equal Quantities: Placed or Dropped IN, OUT, AND ON IN RELATION TO SPECIFIC‘ gezeigt.

Historische Aspekte

Kunst, die ihrem Wesen nach nicht der Ewigkeit verpflichtet ist oder ihre Dauerhaftigkeit nicht allein im geformten Material sucht, ist keine Erfindung des 20. Jahrhunderts. Temporäres, Ephemeres als per se Menschliches findet sich in allen Zeiten. Mit dem folgenden kurzen und keinesfalls auf Vollständigkeit angelegten Exkurs in die Vergangenheit werden exemplarisch verschiedene Ansätze gezeigt, wie orts- und zeitspezifische Werke und Ereignisse tradiert wurden und werden.

Erwähnt seien an dieser Stelle zuerst höfische Feste und ephemere Festarchitekturen: *„Auf die illusionistische Überwältigung der Betrachter zielt auch der performative Charakter der Festarchitekturen, die „Belebung“ der Architektur durch Bewegungsmechanismen, Licht, Feuerwerk, handelnde Menschen, hinzuzudenken ist die auditive Komponente. Die Festarchitektur ist die Urform jeder multimedialen Inszenierung.“*¹

Die Verquickung von ‚auditiven Komponenten‘ und choreographierten Ereignissen zu ausladenden Festakten fand ihren Höhepunkt zur Barockzeit. Unter diesen öffentlichen Großereignissen sind besonders Georg Friedrich Händels Wasser- und Feuerwerksmusik hervorzuheben. Die Feuerwerksmusik (Music for the Royal Fireworks) komponierte Händel im Jahr 1749 für das Friedensfest zum Friedensschluss von Aachen, der das Ende des österreichischen Erbfolgekrieges markierte, im Londoner Green Park. Als Auftragsarbeit schuf Händel eine 20-minütige Suite für eine große Orchesterbesetzung, deren Einzelsätze auf das Feuerwerk abgestimmt waren. Das Feuerwerk selbst mißlang offenbar, Händels Musik hingegen wurde zu einem großem Erfolg.²

Die auditive Komponente dieses Festaktes ist uns in der **Partitur** Händels überliefert, vom Feuerwerk gibt es farbige **Stiche**, die detailreich die verschiedenen pyromanischen Formationen wiedergeben. Die autographische Partitur Händels ist die Grundlage jeder wiederholten Aufführung der Feuerwerksmusik. Jedoch allein eine vorhandene Partitur ermöglicht nicht ohne Weiteres eine werkgerechte Wiederaufführung einer Komposition z. B. der Barockzeit in unserer Zeit. Denn bis ins 19. Jahrhundert *„lebte das Musizieren vom Vortrag aktueller Kompositionen“*³. Musik vorangegangener Epochen war zwar bekannt, aber nicht sonderlich gefragt. Erst die Entwicklung der Musikwissenschaft

im 19. Jahrhundert, Zeichen eines wachsenden Interesses an alter, historischer Musik, ermöglichte die Rekonstruktion historischer Instrumente, Interpretationsmuster und Aufführungspraktiken: *„Eher vorsichtig tastete man sich im frühen 19. Jahrhundert an Werke früherer Zeiten heran, an Werke also, deren Aufführungs-Tradition unterbrochen war – und erkannte recht scharfsinnig die Probleme: Über eine Aufführung von (wohlgemerkt) Teilen der Bach’schen h-Moll-Messe 1834 in Berlin schrieb der Rezensent, dass die Spieler der obligaten Instrumente ‚mit der Fremdartigkeit der Figuren, besonderen Lage und Tacteintheilung zu kämpfen hatten‘ und die Aufführung ‚nicht immer ganz im Style dieser Composition gelungen‘ sei.“*⁴ Es ist also nicht nur die Partitur des Komponisten, die Grundlage einer authentischen Aufführung ist, sondern auch spezielles Kontextwissen, das über die reine Notation hinaus geht und vermittelt werden muss.

Zu den temporärsten Erscheinungen zählten die ausladenden Festbankette beginnend im 14. Jahrhundert. Die Festtafeln mit aufwendigem Dekor aus Zuckerguss- und Eisskulpturen zur performativen Untermauerung eines wichtigen Ereignisses wurden zunächst ausschließlich zu fürstlichen Hochzeiten und höfischen Festen arrangiert, später gehörten reich dekorierte Tafeln zu fast jedem wichtigen Anlass.⁵ Das Besondere daran waren nicht nur die Speisen, sondern eine reiche skulpturale und architektonisch inspirierte Tischdekoration aus Zuckerguss und Eis oder ähnlich vergänglichem, zum Teil modifizierten Lebensmitteln. Die Herstellung der Skulpturen, Architekturen und Phantasiewelten aus Zucker galt als Kunst, deren Herstellung in Zeichnungen, aber auch rezeptähnlichen Anleitungen festgehalten ist. Christoforo di Messisbugo (gest. 1548), Koch in Ferrara zur Hochblüte der Festakte, hinterließ aufschlussreiche Angaben zur Herstellung seiner Zuckerskulpturen aus Mehl, Eiern, Zucker, Butter und Safran. Diese komplexen, feinteiligen Konstrukte, z. B. figürliche Darstellungen von Venus, Bacchus oder Amor, konnten auch bemalt und vergoldet sein.⁶ Architektonische Tafelaufsätze aus Tragant und Zuckerguss sind uns ausschließlich durch **Zeichnungen, Stiche, Beschreibungen und Rezepte** überliefert, mancherorts werden zudem noch die Model hierfür verwahrt.⁷

Festarchitekturen vergangener Zeit waren von großem Interesse für die Öffentlichkeit. Die Aufbauten,

insbesondere die Triumphbögen verblieben längere Zeit an Ort und Stelle, um auch Interessierten, die am Festakt selbst nicht teilnehmen konnten oder schlechte Sicht hatten, die Möglichkeit zu geben, sich die Festarchitektur anzusehen:

“For those unable to get a good look at the arches during the celebrations, ample time to study them remained after the marriage. Biagio Rossetti wrote to Ercole I in June 1491 that three of the triumphal arches erected for Anna Sforza’s arrival in February of the same year had just been dismantled, and that he planned to disassemble the last one in the main square the following week.”⁸

Eine gewisse Parallele lässt sich auch hier in die Gegenwart ziehen. Als ein Beispiel aus dem Bereich der Bildenden Kunst unserer Zeit verweise ich auf die Ausstellung LaLaLand von Paul McCarthy im Haus der Kunst, 2005. Diese begann mit einem Zug durch den Englischen Garten zum Haus der Kunst mit Planwägen, bayerischer Blaskapelle, US- Soldaten in Uniformen der Kolonialzeit gekleidet, Pferden und dem Künstler selbst. Der gesamte Trupp zog in das Haus der Kunst ein. Die Planwägen und weitere Utensilien und Relikte der Performance, wie Stiefel, Bierflaschen, Uniformen etc., verblieben für die Zeit der Ausstellung in der ehemaligen Ehrenhalle des Hauses der Kunst und waren Teil der Ausstellung über die gesamte Laufzeit.

Ephemere Festarchitektur ist in den seltensten Fällen materiell überliefert, meist ist es Archivmaterial, aus dem sich das Wissen um diese Ereignisse speist.

Festakte und Festarchitekturen waren allerdings von großer Bedeutung, so dass sie meist sehr gut dokumentiert sind, die Wissenschaft kennt in diesem Zusammenhang so genannte Aufbewahrungssysteme. Anwesende von Rang und Namen, Zahl und Art der Teilnehmenden, die Wege der Prozessionen, die Themen der Anlässe sind darin für die Nachwelt festgehalten und bis zu einem gewissen Maße so nachvollziehbar, dass sich ein rundes Bild zu Ablauf und Bedeutung dieser Ereignisse ergeben kann.

Die Wissenschaft ist dennoch auch hier mit den Unzulänglichkeiten und Auslegbarkeiten einer reinen Dokumentation zur Rekonstruktion von Ereignissen konfrontiert, da sie zur Verifizierung ihrer Thesen nicht auf deren materielle Zeugnisse zurückgreifen kann:

“But the study of festivals also poses certain

frustrations. Most crucially, the architecture has long since disappeared. While the historian of built works can generally return to the subject of their investigation, freshly examined it to discover new or preciously overlooked aspects, the historian of festival architecture must restrict her- or himself to the archive. And here, too, the picture is not clear. Written records may lack images, etchings, and broadsheets be misattributed, and accounts distorted by the bias of the chronicler. Sometimes one record directly contradicts another, depending on why it was made and for whom.”⁹

Es gelingt zuweilen sogar etwas so Momenthaftes, wie ein Feuerwerk, über 500 Jahre in unsere Zeit zu tradieren. So wurde am 24. Mai 2008 die ‚Girandola‘, ein farbenfrohes, und für die Entstehungszeit innovatives Feuerwerk in Rom wiederaufgeführt. Die ‚Girandola‘, von Michelangelo Buonarroti für Papst Julius II. 1508 geschaffen, wurde jährlich an Ostern und zum Fest Peter und Paul auf der Engelsburg inszeniert. Im Jahre 1834 endete diese Tradition jäh.¹⁰ Dokumentiert ist die ‚Girandola‘ in unzähligen Stichen, Aquarellen und Beschreibungen. Anhand dieses Archivmaterials war es nun wiederum 2008 möglich, den Ablauf der ‚Girandola‘ zu **rekonstruieren** und erneut zu zeigen – rein temporär Gedachtes und Mögliches zu wiederholen.

Auf dem Prinzip der **Wiederholung** baut ein anderer Gedanke auf, um der „Vergänglichkeit aller Dinge Einhalt zu gebieten“¹¹: die ritualisierte Tradition der kontinuierlichen Erneuerung. Bemerkenswert erfolgreich im Zusammenhang mit einem Denkmal wird dieser Ansatz seit Jahrhunderten an der Tempelanlage der Ise-Schreine in Japan durchgeführt. *„Die westliche Kultur ist von einer linearen Wahrnehmung der Zeit bestimmt. Die Zeit schreitet unaufhaltsam fort und ist irreversibel, an vergangene Zeiten können demnach nur ‚authentische‘ historische Objekte erinnern. Originale Substanz reicht in die Geschichte zurück und ihr wird aus diesem Grund ein besonderer Wert zugeschrieben. In Kulturen mit einer Vorstellung von zyklischer Zeit (...) sind authentische Objekte dagegen von geringer Bedeutung. Wichtiger ist dort die Identität des Ortes und die Fähigkeit im Kreislauf der Ereignisse Traditionen zu bewahren und weiterzugeben.“¹²* Die Vorstellung eines zyklischen Zeitverlaufes ist besonders augenfällig beim Umgang mit den Ise-Schreinen. Die Tempelanlage stammt aus

dem 7. Jahrhundert und wird seit dem Jahr 690 alle 20 Jahre erneuert. Dazu wird am Platz neben dem jeweilig aktuellen Hauptschrein dessen exakte Kopie über Jahre hinweg mit den alten Handwerkstechniken gebaut. Der nächste Zyklus wird 2015 vollendet sein, dann wird in einer Zeremonie der Inhalt des alten Schreines in den neuen überführt. Im Grunde beginnt danach schon wieder die Vorbereitung des Bauholzes für den neuen Schrein, der in 20 Jahren an die Stelle des eben initiierten treten wird. Interessant ist auch die materielle Verschränkung von Alt und Neu: so wird vom alten Schrein aus den Giebelpfosten das Tor als Zugang zum neuen Schrein gebaut. Aber auch das restliche Holz, da es sich um geweihtes Holz handelt, wird nicht entsorgt, sondern für andere Bauwerke in der Präfektur Mie verwendet.¹³

Für den Bau ist nur bestimmtes, sehr qualitativvolles Holz als Baumaterial zugelassen. Um gesichert geeignetes Material zur Verfügung zu haben, gibt es einen eigenen Forst, in dem die Bäume geschlagen werden. Das Wissen um die Beschaffenheit des richtigen Holzes und dessen Verarbeitung wird von Generation zu Generation weitergegeben.¹⁴ Das ‚Ise-Prinzip‘ dient der *„Weitergabe des authentischen Geistes“*¹⁵ über Generationen, weniger des authentischen, ursprünglichen Materials.

Letztlich wird erst durch die Zeremonie das neue Bauwerk zum verehrten Schrein, sozusagen als notwendiger Autorisierungsschritt, die die bearbeitete Materie erst zum Heiligtum macht. Um Geistiges und Immaterielles zu tradieren, werden seit Menschengedenken Zeremonien und Riten entwickelt, die die wesentlichen Schritte eines auf ein konkretes Ziel hin ausgerichteten Ablaufes bestimmen und zur Wiederholung herangezogen werden können. Riten können einen Anfang, ein Ende oder einen Übergang markieren – wie die *rites des passages*¹⁶, die Übergangsriten, die im ethnologischen Sinne den Übergang von einem Lebensstadium zum anderen thematisieren und begleiten. Die einzelnen Schritte eines Rituals, die Riten haben oft einen symbolischen Bezug. Gerade religiöse Riten zeichnen sich durch die Thematisierung des rein Geistigen, Transitorischen und Metaphysischen aus. Der Glaube an die Wirksamkeit dieser Schritte ist die Grundlage jeder rituellen Handlung. Ritualen wurde bis zu Beginn der modernen Ritualforschung (*„ritual studies“*¹⁷) ein vornehmlich religiöser Sachverhalt zugesprochen, das Ritual war ganz klar in der Sphäre der religiösen Spiritualität zu suchen. Nun gehen

neuere Meinungen in den Sozialwissenschaften dazu über, ein Ritual im Allgemeinen *„als symbolisches Verhalten, das sozial standardisiert und repetitiv ist“*¹⁸ zu definieren.

Die Geschichte kennt noch einen weiteren Umgang mit temporären Werken, die für Gesellschaft und Kultur an Bedeutung gewannen: die Übertragung in beständigere Materialien.

So entwickelte sich in der griechischen Antike¹⁹ das Tropaion aus einem rein temporären, anthropomorphen Denkmal zu einem viel zitierten Motiv der Triumphalarchitektur. Ursprünglich ließen Soldaten nach einer siegreichen Schlacht Waffen und Rüstung des geschlagenen Feindes als eine Art Mahnzeichen, aber auch als Markierung des Sieges an der Stelle, an der der Feind die Flucht ergriff, zurück.²⁰ Dieses Symbol verließ im Laufe der Zeit das Schlachtfeld und wurde bei den Triumphzügen des siegreichen Imperators durch die Stadt getragen. Es handelte sich dabei tatsächlich um lebende Gefangene, die *„symmetrisch drappiert“*²¹ in der Prozession getragen und präsentiert wurden. In einem weiteren Abstraktionsschritt wurde dieses Motiv in Stein gehauen, auf Reliefs dargestellt, in allsichtige Skulpturen umgesetzt oder in Triumphbögen verewigt.

Wie sehr sich dieses ursprünglich temporäre Symbol auch noch in der nachrömischen Zeit als Zeichen von Sieg und Macht bis in die jüngere Vergangenheit verankert hat, zeigen zwei, eine Toreinfahrt flankierende, Tropaia am jetzigen Bayerischen Staatsministerium für Wirtschaft, Infrastruktur, Technologie und Verkehr. Das Gebäude wurde im Dritten Reich an der Prinzregentenstrasse in München errichtet.

Ephemere Aufbauten und temporäre Festarchitekturen in dauerhafte Bauwerke oder Skulpturen zu überführen, ist vor allem im 17. und 18. Jahrhundert gängige Praxis. Als eines der zahlreichen Beispiele sei der Pulcino della Minerva von Gian Lorenzo Bernini in Rom erwähnt.

Die Skulptur, 1667 nach Entwürfen von Bernini von dessen Schüler Ercole Ferrata ausgeführt, ist schon durch seinen eigenwilligen, ungewöhnlichen Entwurf einprägsam: ein Elefant trägt auf einem getreppten Sockel stehend einen der zahlreichen ägyptischen Obelisken, die sich in Rom befinden. Die Skulptur wurde von Papst Alexander VII. in Auftrag gegeben und mit einer lateinischen Inschrift versehen, die die

Weisheit der Ägypter und die Stärke des Elefanten preist.²²

Nun kam Bernini die Idee für den extravaganten Obeliskensockel nicht aufgrund der vom Papst angeordneten Inschrift. Die Idee des einen Obeliskens tragenden Elefanten verwendete er bereits 1651 zur Geburt der spanischen Infantin Margarita Theresa²³, möglicherweise wiederum inspiriert durch einen Roman der Renaissance „Hypnerotomachia Poliphili“ von Francesco Colonna²⁴. Zu diesem Anlass schuf er einen Elefanten, der einen Turm auf seinem Rücken trug, in dessen Innerem sich acht Trombenspieler befanden, die sozusagen die Stimme des Elefanten nachahmten. Als Höhepunkt wurde die gesamte Skulptur mit einem gigantischen Feuerwerk dem Vergehen überantwortet: *„Dies war ein Feuerwerk in der Form eines Elefanten, mehr als vier canna (alte Maßeinheit in italienischen Städten, etwa 2 m, Anm. d. A.) hoch, aber mit schönen Proportionen, der Elefant zeigte in der Tat natürliche Züge, besonders der Kopf, so dass ihm nichts gefehlt hätte zum Aufweis größerer Natürlichkeit, als dass er ihn bewegt hätte. Er (der Elefant, Anm. d. A.) hielt einen großen Turm, auf und in dem den ganzen Tag acht Trompeten spielten. Auf besagten Turm war eine schöne Fahne gesetzt mit dem Wappen Ihrer katholischen Maiestät, dieser Elefant veranschaulichte Stärke.“*²⁵

Berninis Pulcino della Minerva zeigt die Übertragung eines literarischen Einfalls in ein materielles Werk, darüberhinaus von einem temporären, orts- und zeitspezifischen Spektakel hin zu einer permanenten Installation an einem öffentlichen Ort. Der **Medienwechsel** und die einzelnen Transformationsschritte wurden vom Künstler selbst vollzogen.

Die gewählten Beispiele zeigen, dass ephemere, vergängliche, auf Ort und Zeit bezogene Kunstformen vergangener Epochen oder Werke, die einer anderen als einer linearen Zeitvorstellung unterliegen, in den seltensten Fällen in Form ursprünglicher, aus dieser Zeit stammender Materie, überkommen sind.

Kenntnis erhalten wir von solchen Werken durch vier grundsätzlich verschiedene Tradierungsmöglichkeiten:

Durch die **Dokumentation** des Geschehenen in Wort und/oder Bild.

Durch einen **Medienwechsel**, also die Übertragung des vergänglichen Materials in ein beständigeres Medium.

Durch die **kontinuierliche, ritualisierte Wiederholung** und **Erneuerung**, wobei das Wissen um das ‚Wie?‘ von Generation zu Generation **vornehmlich mündlich und durch Einweisung** weitergegeben wird.

Durch die **Wiederholung** von Werken auf der Grundlage eines **Zeichensystems**, z. B. im Sinne einer schriftlichen Anleitung oder einer Partitur mit einer zugehörig etablierten Tradition der Weitergabe des Kontextwissens, das für die Interpretation und Ausführung der Notation unerlässlich ist.

Sol LeWitt

Geb. 1928 in Hartford, Connecticut (USA)

Gest. 2007 in New York (USA)

„Conceptual art is good only when the idea is good.“¹

Sol LeWitt zählt zu den Hauptvertretern der Minimal Art. Das „Bestreben, die emotionale Geste, den persönlichen, individuellen Ausdruck zu entemotionalisieren, ihn zu entpersönlichen“² ist ein Wesenszug dieser Kunstbewegung. Für manche Künstler, so auch Sol LeWitt, war die Schlussfolgerung daraus, bei der Fertigung ihrer Werke kaum mehr selbst Hand anzulegen, sondern mit der Fertigung andere zu beauftragen. Interessanterweise hat sich LeWitt selbst zeitlebens von dem Begriff Minimal Art distanziert und bemerkte lakonisch in seinen *Sentences on Conceptual Art*: *“Recently there has been much written about minimal art, but I have not discovered anyone who admits to doing this kind of thing. There are other art forms around called primary structures, reductive, rejective, cool and mini-art. No artist I know will own up to any of these either. Therefore I conclude that it is part of a secret language that art critics use when communicating with each other through the medium of art magazines. Mini-art is best because it reminds one of mini-skirts and long-legged girls. It must refer to very small works of art. This is a very good idea. Perhaps mini-artist shows could be sent around the country in matchboxes. Or maybe the mini-artist is a very small person, say under five feet tall. If so, much good work will be found in the primary schools (primary school – primary structures).”*³

Im selben, wunderbar formulierten, Schriftstück bezeichnet sich LeWitt selbst einer Kunst zugehörig, die er ‚conceptual art‘ nennt und bietet damit einen Begriff, der sich als Bezeichnung für eine gesamte Kunstrichtung etablieren wird: *“I will refer to the kind of art in which I am involved as conceptual art. In conceptual art the idea of concept is the most aspect of the work.”*⁴

Sol LeWitt hatte ein Kunststudium an der Universität in Syrakuse, Staat New York, abgeschlossen, bevor er 1953 nach New York übersiedelte. Bis zu seinem Tod 2007 in New York arbeitete er mit großer Produktivität. Das Werk seiner mehr als fünf Jahrzehnte umfassenden Schaffensphase basiert auf einer präzisen Systematik, die seine Arbeit inhaltlich verklammert und sich „auf einen Kernbestand von künstlerischen Überzeugungen“⁵ bezieht.

Zu seinem künstlerischen Werk zählen Skulpturen, sogenannte „structures“, Zeichnungen, Fotografien und Wandarbeiten, die Wall Drawings.

LeWitt entwickelte sein Werk aus der Überzeugung

heraus, dass die Malerei im traditionellen Sinne nicht mehr Ausdruck seiner künstlerischen Vorstellungen sein könne. Die ersten Arbeiten, die eine Loslösung von der Malerei suchen, entstehen in den frühen 60er Jahren. In dieser Zeit arbeitete er an „wall structures“, die zwar ähnlich einem Gemälde noch klar an der Wand verortet sind, aber bereits die streng geometrischen, monochromen Formen seiner späteren Skulpturen zeigen und dreidimensional angelegt sind.

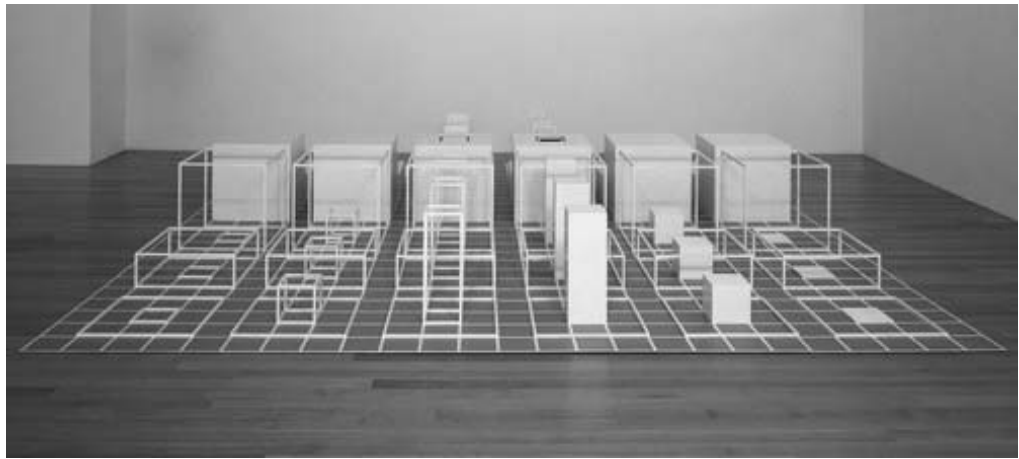
Eine Grundform, die LeWitt seit den 60er Jahren moduliert, ist das Quadrat und der Würfel.

LeWitt hierzu: *„Das Beste, was man über das Quadrat oder den Würfel sagen kann, ist, dass sie für sich genommen relativ uninteressant sind. Als einfache Darstellung zwei- und dreidimensionaler Grundformen fehlt ihnen die Ausdruckskraft anderer, interessanterer Formen und Gestalten. (...) Befreit von der Notwendigkeit, in sich selbst bedeutsam zu sein, können sie besser als grammatikalische Kunstgriffe benutzt werden, aus denen sich die Arbeit entwickeln kann. Durch die Benutzung von Quadrat oder Kubus lässt sich die Notwendigkeit, andere Formen zu erfinden, umgehen und deren Verwendung für Erfindungen aufsparen.“*⁶

Die Verwendung einer geometrischen Form, die leicht verständlich ist und damit für LeWitt einer tieferen Bedeutsamkeit entbunden ist, spricht bereits für seine Fokussierung auf das Konzept. Die Form selbst wird zu einem grammatikalischen Kunstgriff und dient lediglich zur Verdeutlichung und Deklination des Konzeptes.

An *Serial Project No. 1 (ABCD)*, einer Bodenskulptur aus dem Jahr 1966, lässt sich LeWitts serielle Arbeitsweise und seine konzeptuelle Herangehensweise, die sich in Abwandlungen durch sein gesamtes Werk zieht, besonders deutlich ablesen (Abb. 1).

Serial Project No. 1 (ABCD) besteht aus vier quadratischen, gleichgroßen Platten (insgesamt eine Fläche von 13' 7" x 13' 7"), die aneinandergelegt sind und die Basis für die Struktur bilden. Die Grundfläche ist grau mit einem weißen Raster, das die Fläche wiederum in gleich große Quadrate unterteilt. Darauf angeordnet sind Würfel und Quader, die sich an der Maßeinheit des Rasters orientieren. Die Grundbausteine dieser metrischen Syntax sind offene und geschlossene Quadrate, Würfel und Quader, die in einem Verhältnis 9:1, bezogen auf Anzahl und Größe, angeordnet sind.



1
Sol LeWitt,
Serial Project No.1 (ABCD),
1966,
MoMA, New York

In einem Begleittext zur Skulptur, der im Entstehungsjahr im Aspen Magazine erschienen ist, beschreibt LeWitt die Logik, die hinter den Anordnungen steckt, unter anderem ist hier zu lesen: *“The serial artist does not attempt to produce a beautiful or mysterious object but functions merely as clerk cataloging the results of the premise.”*⁷

Interessanterweise spricht LeWitt von einer Prämisse (premise), die dem Kunstwerk zugrunde liegt, so als verfolge er ein mathematische oder wissenschaftliche Gesetzmäßigkeit. Die Voraussetzung für *Serial Project No. 1 (ABCD)* ist, eine Form in einer anderen zu platzieren und alle relevanten Variationen dieser Aktion in zwei- wie auch dreidimensionaler Weise darzustellen, so LeWitt im genannten Text.⁸ Diese der Kombinatorik entlehnte Herangehensweise ist bezeichnend für einen Großteil der Skulpturen und frühen Wandarbeiten Sol LeWitts. Hinzu kommen als künstlerische Strategien Spiegelung, Rotation, Umkehrung und Überkreuzung der Ausgangsstruktur, so dass sich letztlich eine komplexe Skulptur oder Struktur ergibt, die auf einfachen Gesetzmäßigkeiten beruht. Durch diese Art der Entwicklung einer Form mittels Kombinatorik oder Geometrie negiert LeWitt eine eigene Handschrift, einen künstlerischen Duktus: *“It is usually free from the dependence on the skill of the artist as a craftsman. It is the objective of the artist who is concerned with conceptual art to make his work mentally interesting to the spectator, and therefore usually he would want it to become emotionally dry.”*⁹

Zufall oder intuitive Fügung haben geringen Einfluss auf die Ausführung der Werke. Die Ausführung folgt

einem vorher ersonnenen Plan. Zufall und Intuition sind aber durchaus Teil dieser Ideenfindung: *“This kind of art is not theoretical or illustrative of theories; it is intuitive, it is involved with all types of mental processes and it is purposeless. (...) Ideas are discovered by intuition.”*¹⁰

Aufgrund dieser Insistenz auf Intuition als Ausgangspunkt für die Entwicklung seiner Pläne und Voraussetzungen, können Sol LeWitts Arbeiten nicht auf mathematische Sachverhalte und deren Darstellung zurückgeführt werden. Eine objektiv logisch nachvollziehbare und bis ins Detail stringente Erschließung seiner Voraussetzungen ist nicht möglich.

Allein die Auswahl der Voraussetzungen entzieht sich einer allgemein verständlichen Logik, nicht hingegen die weiteren Arbeitsschritte. Zur Verdeutlichung dieses Gedankens verweise ich auf die Prämisse, die *Serial Project No.1 (ABCD)* zugrunde liegt: *“The set contains of nine pieces. They are all of the variations within the scope of the first premise. The first variation is a square within a square. The other variations follow: a cube within a square, a square within a cube, an outer form raised to the height of the inner cube, the inner cube raised to the height of the outer, larger cube, a cube within a cube, and all cross matchings of these formats.”*¹¹

Die Auswahl der Parameter und die Abfolge der Variationen bleiben demnach eine Entscheidung LeWitts, bleiben ein Abbild seiner eigenen Vorstellungen und sind damit subjektiv und nicht objektivierbar. In seinen eigenen Aufzeichnungen

konkretisiert LeWitt diesen Gedanken: *“Conceptual art doesn’t really have much to do with mathematics, philosophy, or any other mental discipline. The mathematics used by most artists is simple arithmetic or simple number systems. The philosophy of the work is implicit in the work and it is not an illustration of any system of philosophy.”*¹² Der Betrachter wird auf der Suche nach Gesetzmäßigkeiten immer wieder auf Abweichungen stoßen, die vermutete Logik neu ausrichten müssen und letztendlich Paradoxes und Absurdes vorfinden.

Rosalind Krauss beendete ihren Aufsatz zu LeWitts Kunst in Abgrenzung zu anderen Autoren¹³ mit folgenden Worten: *„In das System dieser Arbeiten einzudringen – ob bei LeWitt oder Judd oder Morris – heißt, sich in eine Welt ohne Zentrum zu begeben, eine Welt der Substitutionen und Transpositionen, die nirgends durch die Offenbarungen eines transzendentalen Subjekts legitimiert wird. Das ist die Stärke dieser Arbeiten, ihre Ernsthaftigkeit und ihr Anspruch auf Modernität. Mit Beschreibungen dieser Kunst, die ihren Inhalt missverstehen und ihre Operationen auf einem falschen Gebiet ansiedeln, wird für diese Arbeiten eine falsche Rechtfertigung erfunden, die sie verleumdet und verrät. Die Aporie ist ein weitaus legitimeres Modell für LeWitts Kunst als der Geist und sei es nur aus dem Grund, weil die Aporie ein Dilemma und kein Ding ist.“*¹⁴ Auf der Suche nach geeigneten Erhaltungsstrategien – insbesondere bei Werken, die der Künstler wiederholbar konzipierte – ist dieser Aspekt von besonderer Bedeutung, da wir uns im Klaren sein müssen, dass die Werke Sol LeWitts nicht bis in die letzte Instanz einer allgemein verständlichen, nachvollziehbaren Systematik unterliegen, sondern mehr als es möglicherweise auf den ersten Blick erscheint, seiner Subjektivität entsprungen sind.

Sol LeWitt bietet sich für die Untersuchung an, da er einige wichtige Texte verfasste, die sein künstlerisches Konzept kommunizieren und sich für eine Analyse eignen. Im Juni 1967 veröffentlichte Sol LeWitt seine „Paragraphs on Conceptual Art“ in der Zeitschrift Artforum. Dieser Artikel etablierte nicht nur die Bezeichnung Conceptual Art in der Kunstwelt, sondern ist auch eine wichtige Quelle zum Verständnis seines Werkes in dieser Zeit. Weitere Veröffentlichungen sind die „Sentences on Conceptual Art“¹⁵, 1969.

Neben diesen Texten, die sich mit den grundsätzlichen

Prämissen seiner Arbeit auseinandersetzen, gibt es zwei Veröffentlichungen zu den Wandarbeiten, die der eigentliche Gegenstand meiner Überlegungen sind: „Wall Drawings“¹⁶ und „Doing Wall Drawings“¹⁷. Sie sind eine wichtige Grundlage für die Argumentation in dieser Arbeit und werden im Folgenden in Ausschnitten zitiert.¹⁸

Die folgenden Überlegungen beziehen sich ausschließlich auf die Wall Drawings, also nur auf einen Teil des Œuvres von Sol LeWitt und können nicht auf andere Werke,

z. B. die structures, übertragen werden.

Sol LeWitt zeigte sein erstes Wall Drawing in einer Einzelausstellung in der Paula Cooper Gallery in New York 1968. Das Wall Drawing WD 1 (Abb. 2) mit dem Titel *Lines in four directions – vertical, horizontal, and the two diagonal* wurde direkt auf die Wand mit Bleistift gezeichnet.¹⁹ Auch hier begegnen wir der grundlegenden Form, die Sol LeWitt schon in seinen Skulpturen verwendet – dem Quadrat, welches durch möglichst regelmäßige Striche in den vier im Titel genannten Richtungen ausgefüllt wird.

Das eigentlich Neue verbirgt sich im Konzept hinter der Ausführung. Denn, so heisst es im ersten Absatz, der 1971 erschienenen „Doing Wall Drawings“: *“The artist conceives and plans the Wall Drawing. It is realized by draftsmen (the artist can act as his own draftsman), the plan (written, spoken or a drawing) is interpreted by the draftsmen.”*²⁰

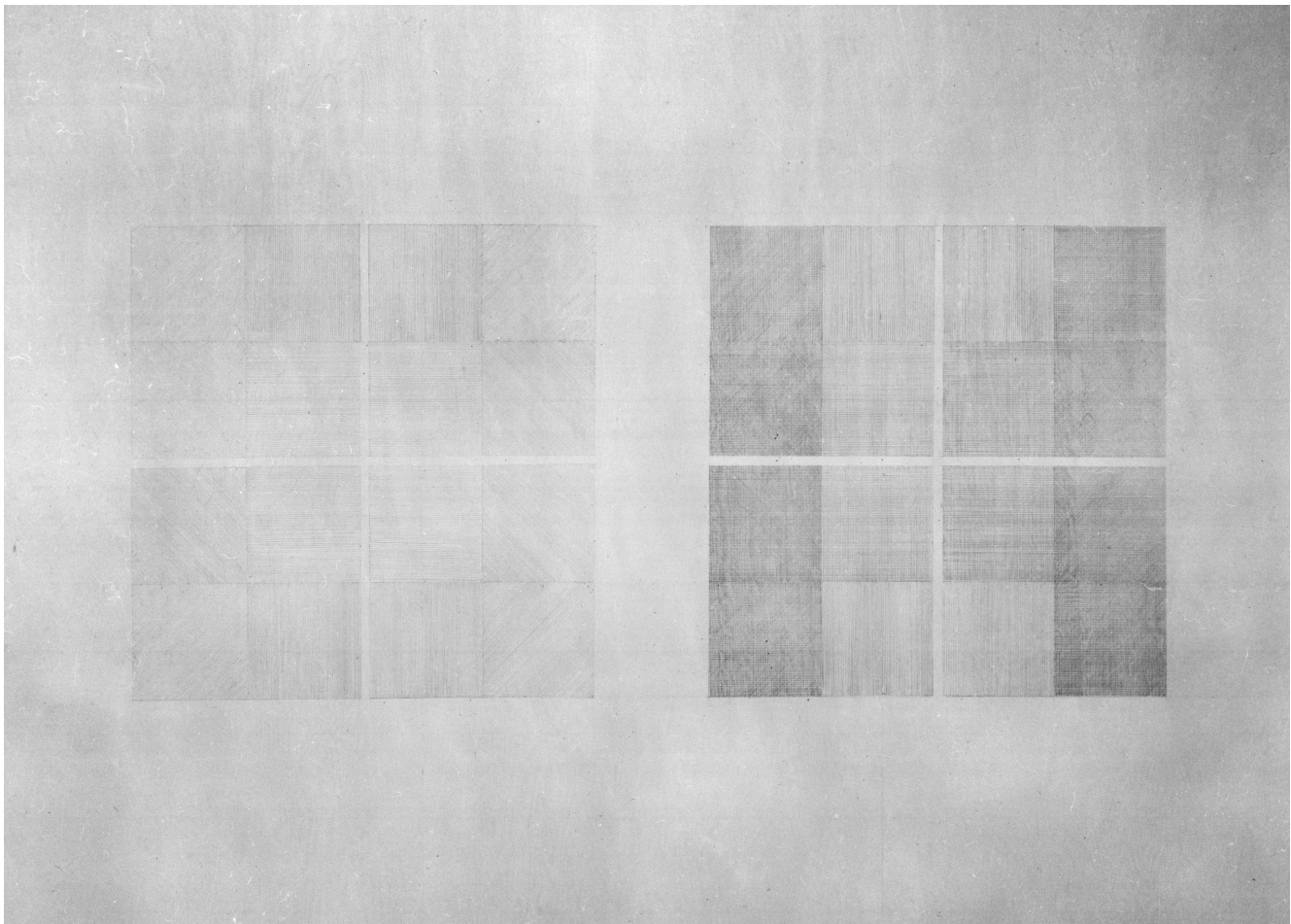
Laut Hildegund Amanshauser: *„ein revolutionärer Akt, der sich auf die Zerstörung der Künstlerzeichnung und ihrer sakrosankten Materialität bezog“*²¹.

Die Trennung von künstlerischer Idee und Ausführung in persona ist im Grunde eine logische Fortführung dessen, was LeWitt in seinen „Paragraphs on Conceptual Art“ bereits beschreibt. Der Künstler selbst mit seiner ihm eigenen Handschrift tritt in den Hintergrund und lässt den handwerklichen Ausdruck anderer im Rahmen seines Planes zu.

Erwirbt man ein Wall Drawing, erhält man lediglich ein Zertifikat und eine Skizze, beides zusammen die Anleitung zur Ausführung des Kunstwerkes.

Abbildung 3 zeigt ein frühes Beispiel WD 3, 1969,²² ehemals im Besitz des italienischen Sammlers Giuseppe Panza di Biumo.

Die Skizze zeigt, wie das Wall Drawing aussehen soll. Das Zertifikat (certificate) nennt den Titel und damit die Anleitung zur Ausführung des Wall Drawings, die Nummerierung, Datierung, der erste Ausführungsort,



2

Sol LeWitt, WD 1, Lines in four directions – vertical, horizontal, and the two diagonal, 1968

die ersten Ausführenden und das Medium, in dem das Wall Drawing ausgeführt werden soll. In diesem Fall Bleistift.

Das Zertifikat dient als Signatur des Wall Drawings. Wall Drawings an der Wand sind unsigniert. Damit ist das Zertifikat nicht nur ein untrennbarer Bestandteil der Gesamtarbeit, sondern bezeugt auch die Echtheit eines „Original Sol LeWitt Wall Drawings“.

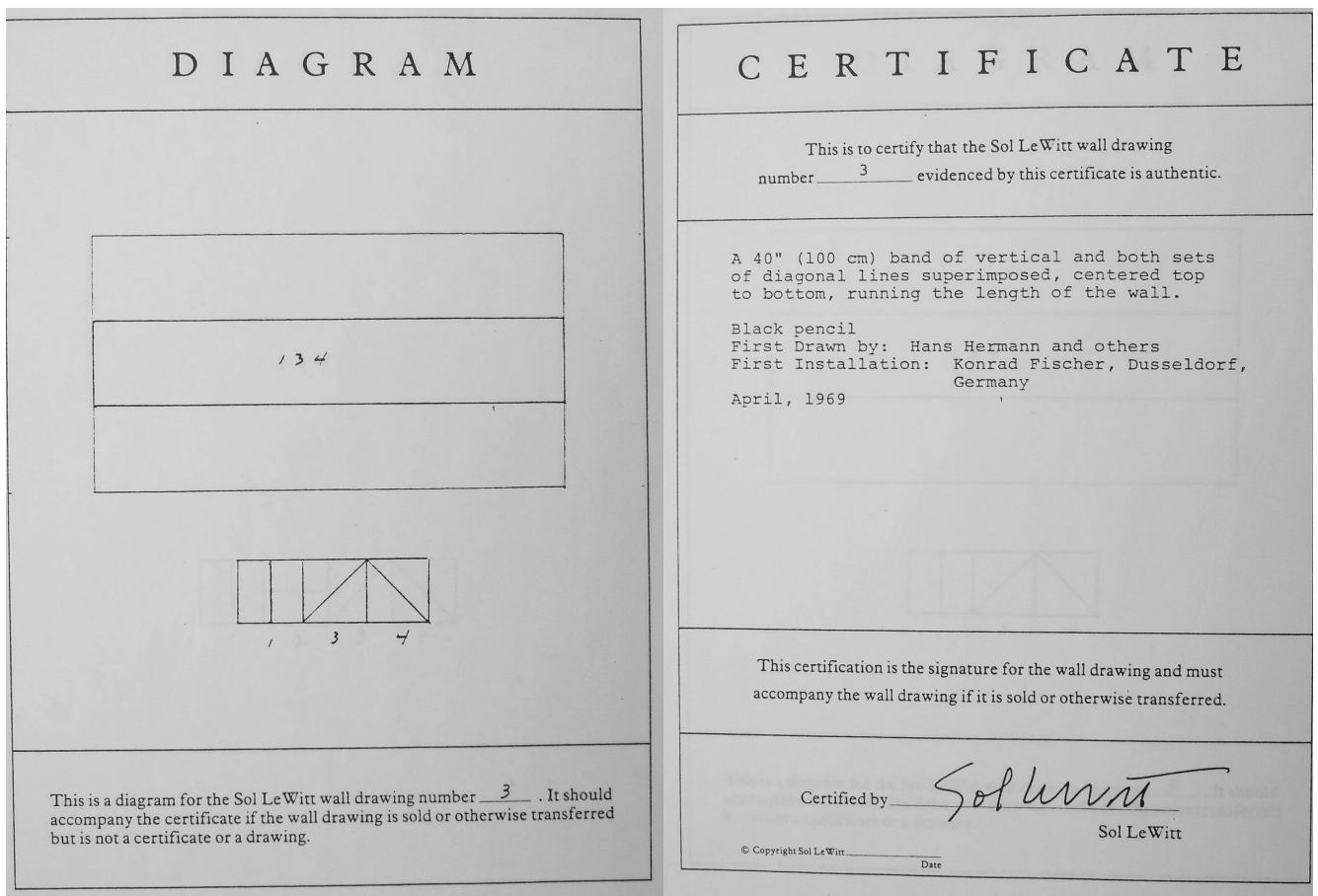
Verweisen möchte ich auf einen Satz des Zertifikats für WD 3: „*Ich garantiere hiermit Dr. Panza das Recht (...) die Arbeit wiederherzustellen, falls sie abgebaut, zerstört, gestohlen oder verloren ist, vorausgesetzt, dass dies (...) in strikter und exakter Einhaltung des Zertifikats und allen Details und Anleitungen, die darin verankert sind, geschieht. Weiterhin wird bestimmt, dass ich oder mein persönlicher Vertreter oder mein Estate von einer Neuschaffung der Arbeit benachrichtigt werden.*“²³ Weiter: die Arbeit dürfe nur einmal existieren, außer eine Kopie wird angefertigt für Ausstellungszwecke. Diese Kopie müsse dann nach der Ausstellung sofort zerstört werden.²⁴

Nachdem also die Idee das Essentielle des Werkes ist,

kann die Ausführung anderen überlassen werden.²⁵ Und weiter gedacht: ist mit diesem Vorgehen, die Möglichkeit gegeben, die Wandzeichnung – im Gegensatz zu einer permanenten Wandarbeit – zu wiederholen, komplett neu anzufertigen, solange man sich an den Plan des Künstlers hält.

Das originale Kunstwerk ist demnach nicht mehr nur in der Materialität, die mit jeder Ausführung neu geschaffen wird, verankert, sondern im Zusammenspiel zwischen Idee, Plan und wiederholbarer Ausführung. *“The plan exists as an idea but needs to be put into its optimum form. Ideas of Wall Drawings alone are contradictions of the idea of Wall Drawings.”*²⁶ Der Plan, die Ausführung und das fertige Werk an der Wand sind dabei gleichwertig: *“The ink drawing is a plan for but not a reproduction of the Wall Drawing; the Wall Drawing is not a reproduction of the ink drawing. Each is equally important.”*²⁷ Alle Komponenten zusammen bilden erst das Kunstwerk.

Sol LeWitt schuf bis zu seinem Tod im Jahr 2007



3
Skizze und Zertifikat zu WD 3

insgesamt 1251 Wall Drawings. Allen liegt das gleiche Konzept der Wiederholbarkeit zugrunde. Die Themen, die Ästhetik und auch die Materialien ändern sich im Laufe der mehr als vier Jahrzehnte umfassenden Schaffenszeit.

In einem kurzen Überblick gehe ich im Folgenden auf unterschiedliche Phasen dieser Werkform ein.

Für die frühen Wall Drawings der 1960er und 1970er Jahre entwickelte LeWitt ein System, welches das Quadrat als Ausgangspunkt nimmt, dieses unterteilt und mit Linien füllt, die vertikal, horizontal und diagonal in beide Richtungen verlaufen.

LeWitt nummerierte die vier verschiedenen Möglichkeiten, regelmäßige Striche in einem Quadrat anzuordnen, mit arabischen Zahlen, so steht die Zahl 1 für vertikale Striche, 2 für horizontale, 3 für diagonale Striche von links unten nach rechts oben und letztendlich 4 für diagonale Striche von rechts unten nach links oben. Römische Zahlen stehen für übergeordnete geometrische Überlegungen, wie Rotation im Uhrzeigersinn (Rotation) (I), Spiegelung (Mirror) (II), einfache Überkreuzung und Spiegelung (Cross Mirror) (III) und doppelte Überkreuzung und

Spiegelung (Cross Reverse) (IV). Zusätzlich können die Sets durch Übereinanderlegen verschieden gerichteter Strichlagen variiert werden.²⁸ Diese Systematik behält er in den frühen Arbeiten bei.

Sol LeWitt entwickelte einige Wall Drawings nicht nur nach einem vorher entwickelten Schema, sondern räumte auch dem Zufall Spielraum ein.

Ein Beispiel hierfür ist WD 28 aus dem Jahr 1969 mit dem Titel *On four adjacent squares, 1: one line; 2: ten lines; 3: 100 lines; 4: 1.000 lines. All lines are straight and drawn at random.* Dem Ausführenden ist es hier überlassen, wie die Linien verlaufen und wo sie im Quadrat angeordnet sind (Abb. 4).

Solange die Ausführenden gemäß des Planes handeln, ist eine Vielzahl von Variationen gerader Striche in den Quadraten möglich, die LeWitt konzeptuell verankert, wie in „Doing Wall Drawings“ zu lesen ist: *“There are decisions which draftsmen make, within the plan, as part of the plan. Each individual being unique, given the same instructions would carry them out differently. He would understand them differently. The artist must allow various interpretations of his plan. The draftsman perceives the artist’s plan, then reorders it to his own experience and understanding.*

(...) *Each person draws a line differently and each person understands words differently.*²⁹ 1971 stellte sich LeWitt die Ausführung seiner Arbeiten nach folgenden Kriterien vor: der Ausführende erhält den Plan des Künstlers und gestaltet die Ausführung aus seiner Erfahrung heraus und nach seinem Verständnis des Planes. Variationen, die sich bei unterschiedlicher Auslegung des Planes ergeben – „each person understands words differently“ – und Unterschiede in der Art der Strichführung sind von LeWitt einkalkuliert.

Die Thematisierung des Zufalls ist weit verbreitet in der Kunst der 60er Jahre. Dabei wurden Parameter festgelegt, innerhalb derer sich etwas entwickeln und ausgeführt werden kann, und gleichzeitig Parameter offen gelassen, um Variationen eines Ursprungsgedankens zu ermöglichen.³⁰

Andere Wall Drawings reagieren unmittelbar auf die Gegebenheiten im Raum und nehmen je nach Raum eine völlig andere Gestalt an, wie z.B. WD 51 (Abb. 5). Ab 1970 verwendete LeWitt nicht nur gerade, mit dem Lineal gezogene Linien (straight lines), sondern auch freihand gezeichnete Linien (not straight).

Sind bis 1970 die meisten Wall Drawings in Bleistift ausgeführt, kommt nun auch Farbe hinzu. Außerdem erstreckt sich nun ein Wall Drawing meist über die gesamte Wand³¹, die durch Boden, Decke und die angrenzenden Wände begrenzt wird.

Die Anweisung für WD 65, 1971 sieht zum Beispiel vor, dass gerade, wie auch ungerade Linien die gesamte Wandfläche mit einem Geflecht aus sich kreuzenden Linien in vier Farben in maximaler Dichte bedecken. Im originalen Wortlaut der Anleitung für WD 65 liest sich die Anleitung zur Ausführung folgendermaßen: *“Lines not short, not straight, crossing, touching, drawn at random using four colors, uniformly dispersed with maximum density, covering the entire surface of the wall”*. Die Anleitung ist zugleich der Titel der Arbeit. Die vier Farben sind in dieser Zeit Buntstifte in den vier Grundfarben blau, gelb, rot und schwarz. Die Farbsystematik LeWitts greift hier das CMYK-System des Vierfarbendrucks auf.

In den Panza Papers sind die handschriftlichen Notizen zu einem nicht weiter benannten Wall Drawing und WD 20 zu finden, die insofern interessant sind, als sie die Anordnung der Farbfelder und die übereinandergelegten Farblagen zeigen und damit Einblick geben in die Farbsystematik LeWitts.³² Die vier Farben werden hier den vier möglichen

Strichrichtungen zugeordnet und in allen möglichen Kombinationen nebeneinandergesetzt.

Durch Übereinanderlegen dieser vier Farben ergeben sich weitere Sekundärfarben. WD 20, wie auch WD 85 (Abb. 6) zeigen die Farbpalette mit der Sol LeWitt in all seinen Wall Drawings arbeitete, die späteren Arbeiten in Acryl ausgenommen.

Mitte der 1970er Jahre verwendete Sol LeWitt zusätzlich einen schwarzen Hintergrund und weiße Linien (Abb. 7). Ebenso erweiterte er seine Formensprache durch die geometrischen Formen Kreis, Dreieck, Trapez, Parallelogramm und Rechteck. In den 80er Jahren kommen farbige Tinten als Material hinzu (Abb. 8). Die Farbpalette basiert auch hier auf dem Vierfarbensystem und den möglichen Kombinationen. Die Bezeichnung color ink wash ist ein Hinweis darauf, dass die Tinten mit Schwämmen als wässrige Lasur auf die Wand aufgetragen werden. Wenn mehrere Lagen aufgetragen werden sollen, wird Abfolge und Anzahl der Lagen in der Skizze vorgegeben: R- Y- Y-R, würde zum Beispiel eine Lage rot (R = red), zwei Lagen gelb (Y = yellow) und eine abschließende rote Lage bedeuten.

Ab den 1990er Jahren werden die Wall Drawings freier, weniger systematisch in ihrer Struktur: *„Zwar sind auch jetzt noch die wesentlichen Merkmale der Wandzeichnung seit 1968 aufrecht geblieben, so zum Beispiel die strikte Unterscheidung zwischen künstlerischem Einfall und Ausführung, die Wiederholbarkeit, die wichtige Funktion der sprachlichen Beschreibung, doch scheint sich nun die Gewichtigkeit von Konzept und visueller Gestalt zugunsten der formalen Ausführung verstärkt zu haben.“*³³

Zum Beispiel WD 797, 1995, hier lässt die Anweisung den Ausführenden mit einem Marker eine horizontale, unregelmäßige Linie am oberen Wandrand ziehen, die dann von drei weiteren Ausführenden in drei Farben bis zum unteren Wandrand kopiert wird.

Zum Teil bedeuten die freieren Formen für die Ausführenden, dass sie die Formen nach einem Entwurf LeWitts an die Wand projizieren müssen, z.B. bei WD 901. Hier werden die Konturen der schwarzen, organischen Form an die Wand projiziert und dann in Farbe übertragen.

Seit 1997 verwendete Sol LeWitt für seine Wall Drawings Acrylfarben. Die Farben werden nun bereits gemischt aufgetragen, d.h. Sekundärfarben werden nun nicht mehr durch Übereinanderlagerung von Primärfarben erzielt, sondern vorher angemischt.

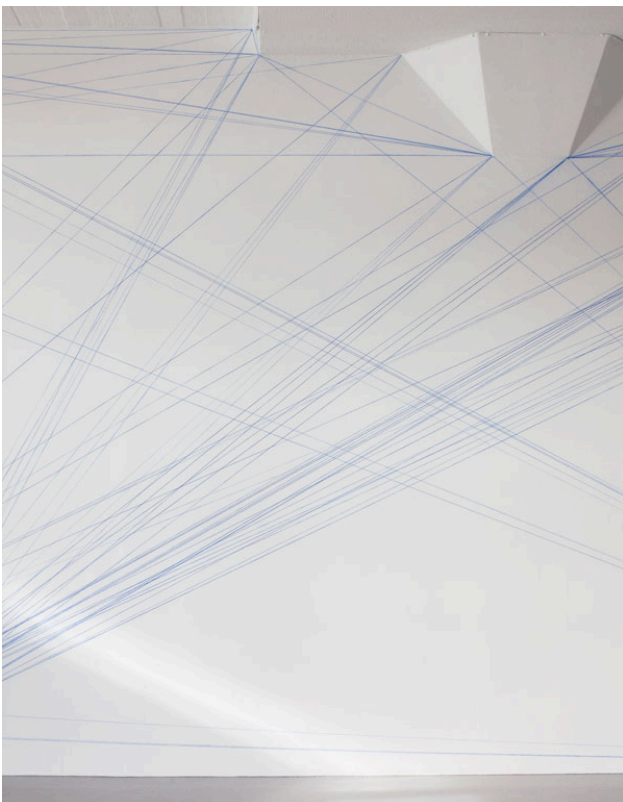


4

Sol LeWitt, WD 28 On four adjacent squares, 1: one line; 2: ten lines; 3: 100 lines; 4: 1.000 lines. All lines are straight and drawn at random, 1969.

5

Sol LeWitt, WD 51 All architectural points connected by straight lines, 1970.



Auch wenn die Arbeiten durch den flächigen Farbauftrag nun eher Wandmalereien ähneln, werden sie weiterhin auf Wunsch LeWitts als Wall Drawings bezeichnet, um das Kontinuum seines Œuvres zu wahren.³⁴ Sol LeWitt dazu im Jahr 1987: *“Wall Drawing is what I started using for these installations and, although the work has changed the term hasn’t. (...) Also, the term “Wall Drawing” has less weight of history to contend with than “mural” might.”*³⁵

Die letzten Wall Drawings, ab 2005, sind ästhetisch ein Rückgriff auf die frühen Wall Drawings hinsichtlich Medium (Bleistift) und Formensprache (Abb. 9,10). Sie tragen den Beinamen „scribbles“, bereits ein Verweis auf die Herstellung: die Ausführenden füllen die bezeichneten Flächen mit unzähligen, gekritzten Bleistiftspuren aus.

In Abgrenzung zu den Wall Drawings möchte ich auf ein Werk verweisen, das 2009 zwei Jahre nach LeWitts Tod angefertigt wurde: *Whirls and Twirls (MTA)*, 2004 (Abb. 11). Die Arbeit zielt die Subway Station am Columbus Circle in New York. Sie gilt als permanente Wandarbeit, die deshalb nicht zu den Wall Drawings zu zählen ist. Ich verweise auf diese Arbeit, um zu zeigen, dass LeWitt auch Kunstwerke schuf, die nicht

auf dem Konzept der Wiederholbarkeit basieren:
„Whirls and twirls (MTA) is a site-specific and unique work that is accompanied by a different type of certificate. It cannot be repeated or recreated.“³⁶

Alle Wall Drawings werden fortlaufend durchnummeriert. Der Plan wird in der Ausstellung neben der Version an der Wand gezeigt: *“The explicit plan should accompany the finished Wall Drawing. They are of equal importance.”*³⁷

Faktischer Umgang

Wie entsteht nun ein Wall Drawing?

Nach Sol LeWitts Tod im Jahr 2007 hat seine Tochter Sofia LeWitt und die Galerie Pace Wildenstein in New York die Verwaltung seines Nachlasses übernommen.

Sol LeWitt legte seinen Wall Drawings einen Plan zugrunde, der es ermöglichen sollte, die Wall Drawings jederzeit und an jedem Ort neu zu realisieren. Die Wiederholbarkeit ist losgelöst von seiner Person, die Ausführung können andere übernehmen, so das Konzept des Künstlers.

Die Fragen, die ich in meiner Recherche zu klären suchte, sind:

Welche Schritte müssen Eigentümer eines Wall Drawings unternehmen, wenn sie ein Wall Drawing neu anfertigen lassen wollen?

Wie wiederholbar sind Wall Drawings tatsächlich?

Ist Sol LeWitts System tatsächlich ‘foolproof’, wie es seine langjährige Assistentin Megan Dyer beschreibt: *“As intricate or complicated as a piece may be, it is always based on the same basic system. The fact that this system is essentially foolproof is why I think it is safe to use the term genius to describe Sol, and why this work will continue to be made far into the future, something no other artist has been able to achieve. His art operates as actual, functional immortality.”*³⁸

Wer übernimmt die Ausführung? Ist eine Autorisierung notwendig und wie wird man autorisiert? Welche Erhaltungsstrategien sind möglich und tragen auch in der Zukunft?

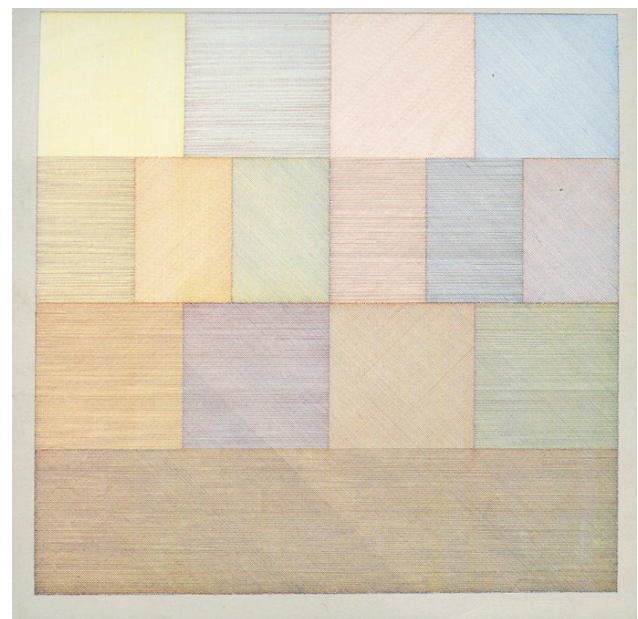
Eine wichtige Quelle für die Recherche sind die Panza Papers, die nicht nur Zertifikate enthalten, sondern auch Schriftwechsel zwischen LeWitt und dem Sammler Panza zur Ausführung einiger Wall Drawings. Diese Schriftstücke sind aus den 70er Jahren und geben einen guten Einblick in das Vorgehen des Künstlers während einer frühen Phase. Daneben wurden Interviews mit dem Künstler bis zu seinem

Tod 2007, Informationen des Estates, der sein Œuvre nun verwaltet, und relevante Veröffentlichungen ausgewertet. Zudem fließen eigene Erfahrungen aus der Ausführung eines Wall Drawings im Juli 2011 mit in die Betrachtung ein.

Für die Ausführung sind vor allem Informationen zur Wandbeschaffenheit und zu den Zeichen-/Malmaterialien von Bedeutung. Welche Angaben finden sich hierfür in der Literatur oder in den Angaben LeWitts?

In dem von LeWitt verfassten Schriftstück „Wall Drawings“ heisst es zur Wand als Untergrund für ein Wall Drawing: *„Unterschiedliche Wände führen zu unterschiedlichen Zeichnungen. Fehler in der Wandfläche sind gelegentlich nach Fertigstellung der Zeichnung sichtbar. Sie sollten als Teil der Wandzeichnung betrachtet werden. Die beste Oberfläche zum Zeichnen ist Gips, die schlechteste Ziegelstein, aber beide sind benutzt worden. Die meisten Wände haben Löcher, Risse, Unebenheiten, Fettflecken, sind weder eben noch rechtwinkelig und zudem architektonisch eigenwillig. Der Nachteil bei der Benutzung von Wänden ist der, dass der Künstler dem Architekten ausgeliefert ist. (...) Für Farbzeichnungen ist eine glatte weiße Wand vorzuziehen.“*³⁹

6
Sol LeWitt, WD 85 A wall is divided into four horizontal parts. In the top row are four equal divisions, each with lines in a different direction. In the second row, six double combinations; in the third row, four triple combinations; in the bottom row, all four combinations superimposed, 1971.





7

Sol LeWitt, WD 260 *On Black Walls, All Two-Part Combinations of White Arcs from Corners and Sides, and White Straight, Not-Straight, and Broken Lines*, 1975.

Dies liest sich nun so, als ob ein Wall Drawing auf jeder Art von Wandfläche ausgeführt werden könne. Der Untergrund, so wie er vorgefunden wird, nimmt zwar Einfluss auf das Erscheinungsbild des Wall Drawings, doch wird dies akzeptiert. Eine spezielle Vorbehandlung der Wandfläche wird in diesem Dokument nicht erwähnt. Fehler in der Wand oder Unebenheiten sind zu diesem Zeitpunkt kein Ausschlusskriterium für die Platzierung eines Wall Drawings. Lediglich für farbige Wall Drawings – in dieser Zeit mit Buntstiften ausgeführt – sei eine glatte, weiße Wand vorzuziehen, um ein optimales Farbergebnis zu erzielen. Die Akzeptanz eines Zusammenspiels von vorgefundener Wandbeschaffenheit und Wall Drawing wandelt sich im Laufe der Jahrzehnte. Vor

allem ab dem Zeitpunkt der Verwendung von Tinten und Acrylfarben – beides Techniken, verbunden mit einem hohen Wassereintrag während der Ausführung – ist die Präparation der Wand mit einem spezifischen Schichtenaufbau notwendig. Über die Art der Präparation gibt es keine veröffentlichten Informationen.

Will man ein Wall Drawing heute ausführen, gibt der Estate klare Vorgaben, wie die Vorbehandlung der Wand für das jeweilige Wall Drawing auszusehen hat. Generell eigne sich für die Wall Drawings mit Bleistift oder Buntstift eine glatte, neutral weiße Wand ohne Unebenheiten oder markante Pinselstrukturen mit dreimaligem Farbauftrag. Auch sollte die Wand den ‚tape test‘ bestehen, was lediglich bedeutet,



8

Sol LeWitt, WD 422 *The room (or wall) is divided vertically into fifteen parts. All one-, two-, three-, and four part, combinations of four colors*, 1984.

dass sich keine Wandfarbe abschälen darf, wenn mit Maskierband oder Maler-Krepp zum Abkleben gearbeitet werden muss (ein eher technischer, weniger ästhetischer Aspekt). Wall Drawings in wässrigen Medien, wie Tinten oder ab den 90er Jahren Acrylfarben, erfordern einen komplexeren Schichtenaufbau. Aus dem einfachen Grund, dass durch das mehrmalige Überarbeiten der Farbflächen Blasen und Abplatzungen im Untergrund entstehen könnten.⁴¹ Die Präparation der Wand kann das Museum oder der Eigentümer nach Anweisung des Estates selbst übernehmen oder dem Estate und den noch tätigen Assistenten überlassen.

Die Malmaterialien der Wall Drawings sind Bleistift, Buntstift, Kreide, Wachskreide, Tinten und Acrylfarben; daneben gibt es einige wenige Wall Drawings, die mit Marker, Seidenpapier (tissue paper), Nägel, Seil, Holz, oder Schlagschnur ausgeführt werden.⁴² Die Härte der Bleistiftminen ist entweder im Zertifikat angegeben oder, wenn nicht eindeutig vermerkt, empfiehlt der Estate mittlerweile Minen der Härte 6H.⁴³ In dem Dokument „Wall Drawing“ findet sich zum Medium Bleistift: *“The drawing is done rather lightly, using hard graphite so that the lines become as much as possible, a part of the wall surface, visually. (...) Different draftsmen produce lines darker or lighter and closer or farther apart. As long as they are consistent there is no preference. (...) When a drawing is done using only black lines, the same tonality should be maintained throughout the plan in order to maintain the integrity of the wall surface.”*⁴⁴

Demnach ist ein gleichmäßiges Erscheinungsbild der Bleistiftlinien mit einem harten, klar definierten Strich erwünscht.

Zu Tinten und Acrylfarben sind keine weiteren Informationen zu finden. Sind Wall Drawings in Acryl ausgeführt, ist im Zertifikat lediglich „bars of color“ ohne genaue Bezeichnung der Farbe vermerkt.

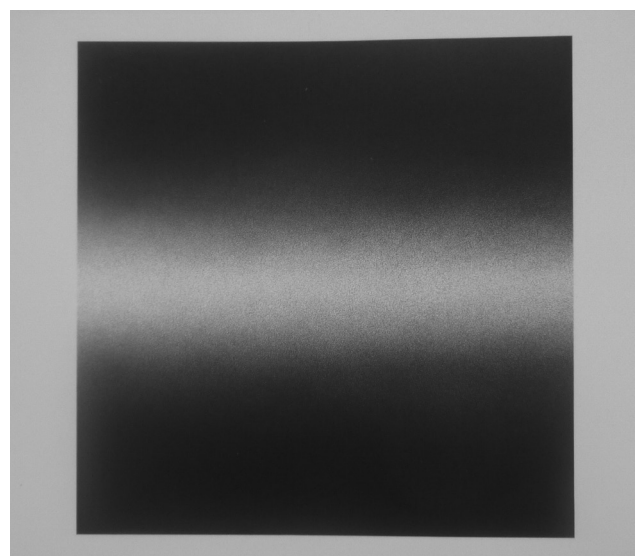
Die für eine erneute Ausführung notwendigen Materialien werden im Detail vom Estate genannt, sind aber nicht in den Zertifikaten vermerkt. Da LeWitt handelsübliche Marken verwendete, sind manche Materialien nicht mehr erhältlich. Zu Lebzeiten suchte LeWitt zusammen mit seinen Assistenten nach Ersatzprodukten. Nun entscheidet der Estate zusammen mit den autorisierten Assistenten über die Materialwahl. Dabei spielen auch arbeitstechnische Erleichterungen beim Ersatz durch ein anderes Produkt eine Rolle, sofern das neue Material optisch dem alten gleicht.⁴⁵



Abb. 9
Sol LeWitt, WD 1247, 2007 (Detail)

10 Sol LeWitt, WD 1185, 2005

10 Sol LeWitt, WD 1185, 2005



Dem Material kann somit in erster Linie eine optisch-ästhetische Relevanz zugesprochen werden.

Eine weitere Frage, die ich mir stellte, war, wie viele Wall Drawings gleichzeitig existieren können, da die Wiederholbarkeit der Arbeiten auch eine mehrfache Ausführung ermöglicht. Diese Frage ist besonders im Hinblick auf den Begriff des Originals im Werk LeWitts interessant.

Noch in einem Ausstellungskatalog aus dem Jahr 1992 liest man:

„(Da, Anm. d. A) eine Idee nach LeWitts Meinung keinen Eigentümer haben kann, ist grundsätzlich

jeder, der eine Wandzeichnung entsprechend den vom Künstler niedergelegten Konzept ausführt auch willkommen, dies zu tun. LeWitt versteht eine solche Kopie nicht als Entwendung von Eigentum, sondern als Kompliment an seine Idee. Dieser Standpunkt blieb bis in die Mitte der 80er Jahre gültig und hat erst danach einer strikteren Kontrolle seines Urheberrechtes durch den Künstler Platz gemacht.“⁴⁶ Diese Passage vermittelt den Eindruck, als könnten Wall Drawings von jedermann auch ohne Eigentümer des Zertifikats zu sein bis in die 80er Jahre mehrfach ausgeführt werden. Dies erscheint mir jedoch für keine Zeit nachweisbar, denn ein Blick in das Zertifikat, das LeWitt für Giuseppe Panza 1975 anfertigte, genügt, um eine Antwort auf diese Frage zu finden: es sollte eine Ausführung existieren, allenfalls eine weitere Kopie für Ausstellungszwecke, die nach Ende der Ausstellung zu zerstören ist.⁴⁷

Um zu zeigen, welche Angaben im Plan LeWitts zu finden sind, greife ich drei Wall Drawings heraus: WD

3, WD 16 und WD 1075.

1. Beispiel WD 3

WD 3 (Abb. 3) wurde 1975 vom Sammler Giuseppe Panza di Biumo angekauft und befindet sich jetzt in der Sammlung des Los Angeles Museum of Contemporary Art.

Das Zertifikat mit Skizze enthält folgende Angaben zur Wiederholung:

“A 40“ (100 cm) band of vertical and both sets of diagonal lines superimposed, centered top to bottom, running the length of the wall.” Demnach soll ein 100 cm breites Band aus übereinander gelegten Linien in drei Richtungen über die gesamte Wandlänge laufen. Das Band ist mittig auf der Wandfläche anzuordnen. Die Skizze greift das System arabischer Ziffern auf, das LeWitt für die frühen Wall Drawings entwickelte: 1 = vertikale Linien, 3 = diagonale Linien von links unten nach recht oben, 4 = diagonale Linien von rechts oben nach links unten.

Ausserdem werden die ersten Ausführenden genannt

11

Sol LeWitt, Whirls and Twirls (MTA), 2004/2009



und der erste Ausführungsort. Diese Angaben sind in allen Zertifikaten zu finden. Zeichner späterer Ausführungen werden nicht mehr im Zertifikat vermerkt.

Im Zertifikat fehlen jedoch genaue Angaben zum Material der Ausführung und zum Abstand der Linien. Für WD 3 gibt es einen zusätzlichen Vertrag zwischen Künstler und Sammler, der nicht nur eigentums- und urheberrechtliche Aspekte beleuchtet, sondern auch Angaben zur Ausführung enthält. Dieser Vertrag ist zusätzlich zu den Zertifikaten und Skizzen, die LeWitt üblicherweise liefert und wohl speziell für Panza entstanden.⁴⁸ In diesem Dokument lesen wir zu WD 3: *“A band of vertical, horizontal, diagonal left and right lines superimposed, 40” wide midway between the floor and ceiling, from left to right edge of the wall, drawn with a hard (8H) pencil. The lines should be about 1/10” to 1/8” apart.”*⁴⁹ Damit ist das Material - Bleistift der Härte 8H - genau beschrieben und der Abstand der Linien zueinander genannt.

Allerdings kommen in der zweiten Beschreibung nun auch horizontale Linien vor. Handelt es sich um das gleiche Wall Drawing? Ist es nur ein Versehen oder eine Erweiterung? Welche Anleitung gilt nun?

Auch geht aus beiden Dokumenten nicht hervor, wie die Diagonalen zu ziehen sind. Eine Diagonale per definitionem ist die Verbindung von zwei gegenüberliegenden Ecken einer Fläche oder eines Körpers. Demnach müssten die Diagonalen bei WD 3 in beide Richtungen durch die Ecken des Bandes verlaufen und parallel dazu ausgerichtet sein. Eine nicht datierte Aufnahme des Estates (Abb. 12) zeigt aber ein völlig anderes Bild: die Diagonalen in beide Richtungen sind schräge Linien im Band, deren Neigung nicht näher bestimmt ist.

Was bedeutet „diagonal“ im Sinne Sol LeWitts?

Aus dem Plan alleine lässt sich keine eindeutige oder einzig mögliche Ausführung ableiten. Auch sind die Angaben widersprüchlich, was eine Ausführung nur anhand des Planes erschwert.

2. Beispiel WD 16

Im Juni 2011 bot sich mir die Gelegenheit, ein Wall Drawing zusammen mit Tak Arita, einem langjährigen Assistenten LeWitts⁵⁰, für die Ausstellung „Raum der Linie – Amerikanische Zeichnung nach 1960“, 27.7.-25.9.2011 in der Grafischen Sammlung, Pinakothek der Moderne in München auszuführen. Die Installation des Wall Drawings WD 16, 1969 nahm 10 Tage in Anspruch.

Wall Drawing 16 ist aus dem Jahr 1969 und wurde bis zu diesem Zeitpunkt dreimal gezeigt: in der Ausstellung „When Attitudes Become Form: Live in Your Head“ im September 1969, dann im Jahr 1998 anlässlich einer Ausstellung in der Fraenkel Gallery in San Francisco und 2008 in der groß angelegten Retrospektive im Massachusettes Museum of Contemporary Art in North Adams. Diese Retrospektive wird bis 2033 zu sehen sein.⁵¹

WD 16 (Abb. 15) ist Teil der Sammlung Michalke und zählt zu den frühen Wall Drawings, die ausschließlich in Bleistift ausgeführt werden und auf die gesamte Wandfläche bezogen sind, sofern dies nicht anders in den Zertifikaten gekennzeichnet ist. Der Plan besteht auch hier aus einem Zertifikat und einer Skizze, die die Ausführung beschreiben (Abb. 13).

Die Beschreibung des Wall Drawings lautet: *“Bands of lines 12” (30 cm) wide, in three directions (vertical, horizontal, diagonal right) intersecting.”* Zudem wird als Medium “black pencil” genannt ohne weitere Spezifikation. Die Skizze zeigt eine rechteckige Wandfläche, auf die die genannten drei Bänder platziert sind. Aus der Skizze geht hervor, dass das vertikale und horizontale Band mittig anzuordnen sind, ein Fakt, der den reinen Worten nicht zu entnehmen ist. “Diagonal right“ bedeutet hier eine Diagonale von den Wandecken von links unten nach rechts oben.

Erwähnenswert erscheint mir vor allem die Interpretierbarkeit von “bands of lines“. Eindeutig sind dank Beschreibung und Skizze 30 cm breite Bänder durch Außenlinien konturiert von den Wandmitten beziehungsweise der Diagonalen ausgehend. Nicht näher deklariert ist die Füllung der Bänder. LeWitts Anweisung von “bands of lines“ ließe theoretisch verschiedenste Bänder zu: von den reinen Außenlinien bis hin zu einer Füllung der Bänder mit Linien parallel oder senkrecht zu den Außenlinien verlaufend in unterschiedlichen Dichten (Abständen).

Im Gegensatz zu WD 3 ist der Abstand der Linien, die die Bänder eventuell füllen könnten, nicht definiert. Während der Aufbauphase war dieser Interpretationsspielraum der Anweisungen LeWitts Gegenstand einer regen Diskussion. Für den Assistenten Tak Arita gibt es resultierend aus seiner langen und engen Zusammenarbeit mit dem Künstler nur eine Möglichkeit WD 16 auszuführen: die Bänder werden senkrecht zu den Außenlinien mit geraden

Linien im Abstand von 2 mm gefüllt. Parallele Linien hätte er bei LeWitt noch nie gesehen, sie entsprächen nicht der ästhetischen Vorstellung des Künstlers. Gleichwohl räumte er ein, dass LeWitt mit dem Offenen und der Interpretierbarkeit des Wortes arbeitete. Dennoch gelte für die Wall Drawings die Version, die zu Lebzeiten LeWitts ausgeführt wurde. Für WD 16 brachten Fotografien älterer Ausführungen letztendlich das ausschlaggebende Argument, das Wall Drawing so auszuführen, wie es Arita vorschlug. Für die einzelnen Arbeitsschritte der Ausführung gibt es laut Arita weniger Vorgaben, jeder Assistent habe seine Technik, seine einzelnen Handlungsschritte und Abläufe. Auch Werkzeuge und andere Hilfsmittel habe jeder gemäß seiner eigenen Arbeitsweise.

Auf ein „Werkzeug“ möchte ich dennoch näher eingehen, weil es sich dabei um eine Methode Sol LeWitts handelt, die die Assistenten aufgegriffen haben und weiterhin beibehalten.⁵² So wurden für das Ziehen der Linien innerhalb der Bänder 5 Bleistiftminen gebündelt, drei geben den Strich an der Wand, zwei dienen als Abstandshalter (Abb. 16). Das Bündel wird nach jedem 2. – 4. Strich gespitzt und neu zusammengesetzt. Auf eine längere Strecke kann man so ein einheitliches Strichbild ökonomisch ausführen. Das Werkzeug ist gleichzeitig Zeichenstift wie auch Abstandshalter. Das vielfach zu wiederholende Spitzen und neu Zusammenfügen

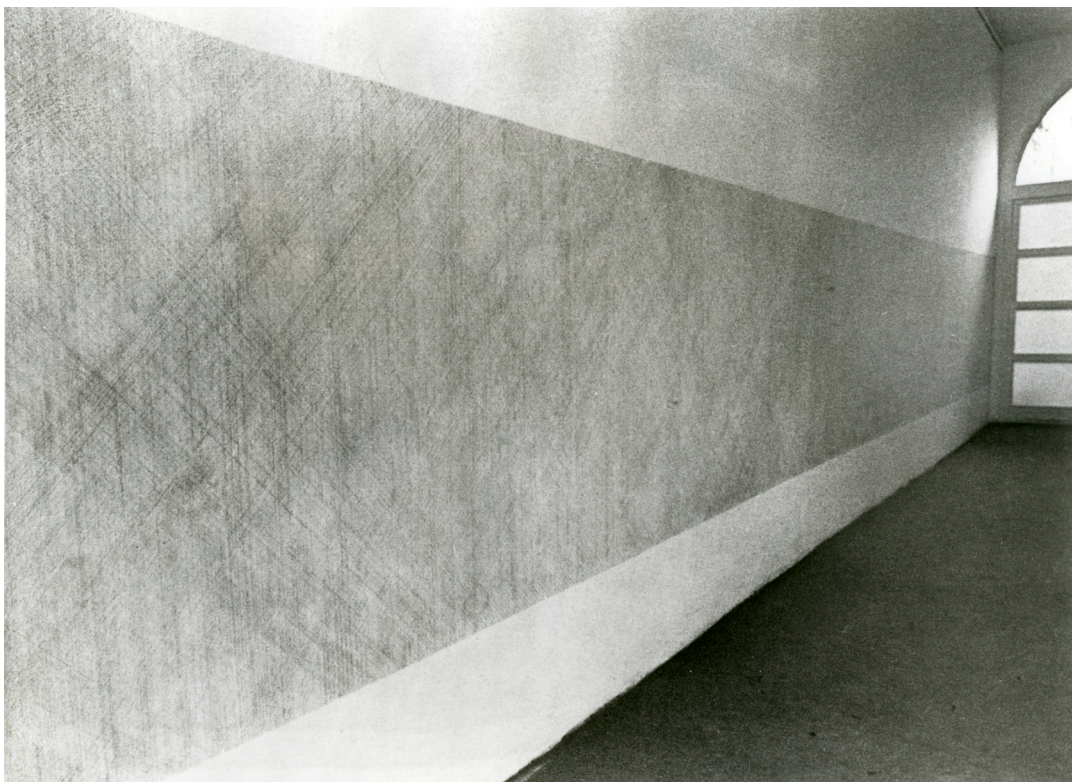
der Minen rhythmisiert zudem die Ausführung auf eine ganz bestimmte Weise, die nicht unerheblich für die Entstehung eines Wall Drawings ist.

Das Ausmitteln der Wandseiten, das Ziehen der Außenlinien und die Einteilung der Arbeitsschritte schien mir hingegen die Arbeitsweise des Assistenten zu sein. Über diese Schritte ist nichts in den Dokumenten vermerkt, die der Sammler besitzt. Mein Eindruck ist aber, dass sie essentiell für die Entstehung eines Kunstwerkes im Sinne Sol LeWitts sind. Der Assistent orientiert sich also nicht nur an dem Plan LeWitts, sondern auch an dem Ungeschriebenen, an dem, was er selbst in der Zusammenarbeit mit LeWitt erfahren hat.

3. Beispiel WD 1075

WD 1075 kam als Dauerleihgabe aus Privatbesitz in die Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Außer Zertifikat und Skizze liegen dem Museum keine weiteren Dokumente vor.

Der Titel und damit die Anleitung zur Ausführung von WD 1075 lautet: „Bars of color within a square“. Dann findet sich als Materialangabe: „Acrylic paint“. Verzeichnet sind außerdem die Ausführenden der ersten Ausführung und der Ort der ersten Ausführung, sowie die Datierung. Die Skizze zeigt das Wall Drawing. Zu sehen ist ein blaues Quadrat mit einem grünen und gelben Rand. In das blaue Quadrat



12
Sol LeWitt, WD 3 A 40" (100 cm) band of vertical and both sets of diagonal lines superimposed, centered top to bottom, running the length of the wall, 1969.

ist eine T-förmige Figur gesetzt in Rot- Orange- und Lilatönen.

Die Unterlagen geben keine Informationen zur Größe des Wall Drawings: ist es wandfüllend oder in einer bestimmten Größe auszuführen? Da keine Angaben im Zertifikat zur Größe zu finden sind, wird das Wall Drawing wahrscheinlich wandfüllend sein. Aber wie ist die Darstellung dann zum Beispiel an eine Wand anzugleichen, die eher rechteckig ist und nicht quadratisch wie das Wall Drawing? Welche Materialien sind zu verwenden? Wie werden die Farbtöne erzielt? Durch Mischen? Und wenn ja, in welchem Verhältnis? Werden die Farbflächen übereinander gelegt? Oder wird zum Beispiel die Figur im blauen Quadrat ausgespart und dann mit den jeweiligen Farben ausgefüllt? Wieviele Farbaufträge? Ist der Farbauftrag deckend oder lasierend, glänzend oder matt?

Das Zertifikat wirft viele Fragen auf, deren Beantwortung für die Ausführung notwendig ist. Gerade bei den späten Wall Drawings werden die Angaben zur Ausführung spärlicher. Sie sind weniger Anleitung als vielmehr die Signatur des Wall Drawings und der Nachweis des Besitzrechtes. Wie ist dies zu bewerten: wird der Interpretationsspielraum größer oder ist die Ausführung nur anhand des Planes immer weniger relevant?

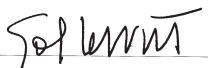
In den beiden bereits mehrfach zitierten Schriftstücken⁵³ verdeutlicht Sol LeWitt sein Konzept und die Anforderungen an eine Ausführung. Zusammengefasst noch einmal die wichtigsten Informationen, die daraus hervorgehen: die Ausführung erfolgt durch Zeichner (draftsmen) auf Grundlage eines Planes, Ausführender kann unter Umständen auch der Künstler selbst sein; Variationen der Wall Drawings und unterschiedliche Interpretationen des Planes sind Teil des Konzeptes. LeWitt bezeichnet den Ausführenden und den Künstler als Kollaborateure: *“The artist and the draftsmen become collaborators in making the art.”*⁵⁴ Wer kann nun ein Wall Drawing ausführen?

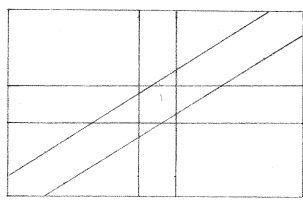
Im Vertrag für WD 3 mit Giuseppe Panza aus dem Jahr 1975 macht LeWitt keine Vorgaben, wer seine Wall Drawings auszuführen habe.⁵⁵

Allerdings legt er vertraglich fest, dass bei jeder erneuten Ausführung er oder sein Estate zu benachrichtigen sind.

1974 antwortete Sol LeWitt auf die Frage seines Gesprächspartners Paul Cummings, was passiere, wenn jemand ein Wall Drawing erworben habe, noch: *“Then it’s done in their house and if they move, it’s done again. Most of them are not based on any particular high skill. Most of them can be done by art students or engineering students or anybody who can hold a pencil.”*⁵⁶

13
Skizze und
Zertifikat,
WD 16

C E R T I F I C A T E
This is to certify that the Sol LeWitt wall drawing number <u>16</u> evidenced by this certificate is authentic.
<p>Bands of lines 12" (30 cm) wide, in three directions (vertical, horizontal, diagonal right) intersecting.</p> <p>Black pencil First Drawn by: James Walker First Installation: Institute of Contemporary Art, London, England September, 1969</p>
This certification is the signature for the wall drawing and must accompany the wall drawing if it is sold or otherwise transferred.
Certified by  Sol LeWitt <small>© Copyright Sol LeWitt _____ Date</small>

D I A G R A M

This is a diagram for the Sol LeWitt wall drawing number <u>16</u> . It should accompany the certificate if the wall drawing is sold or otherwise transferred but is not a certificate or a drawing.

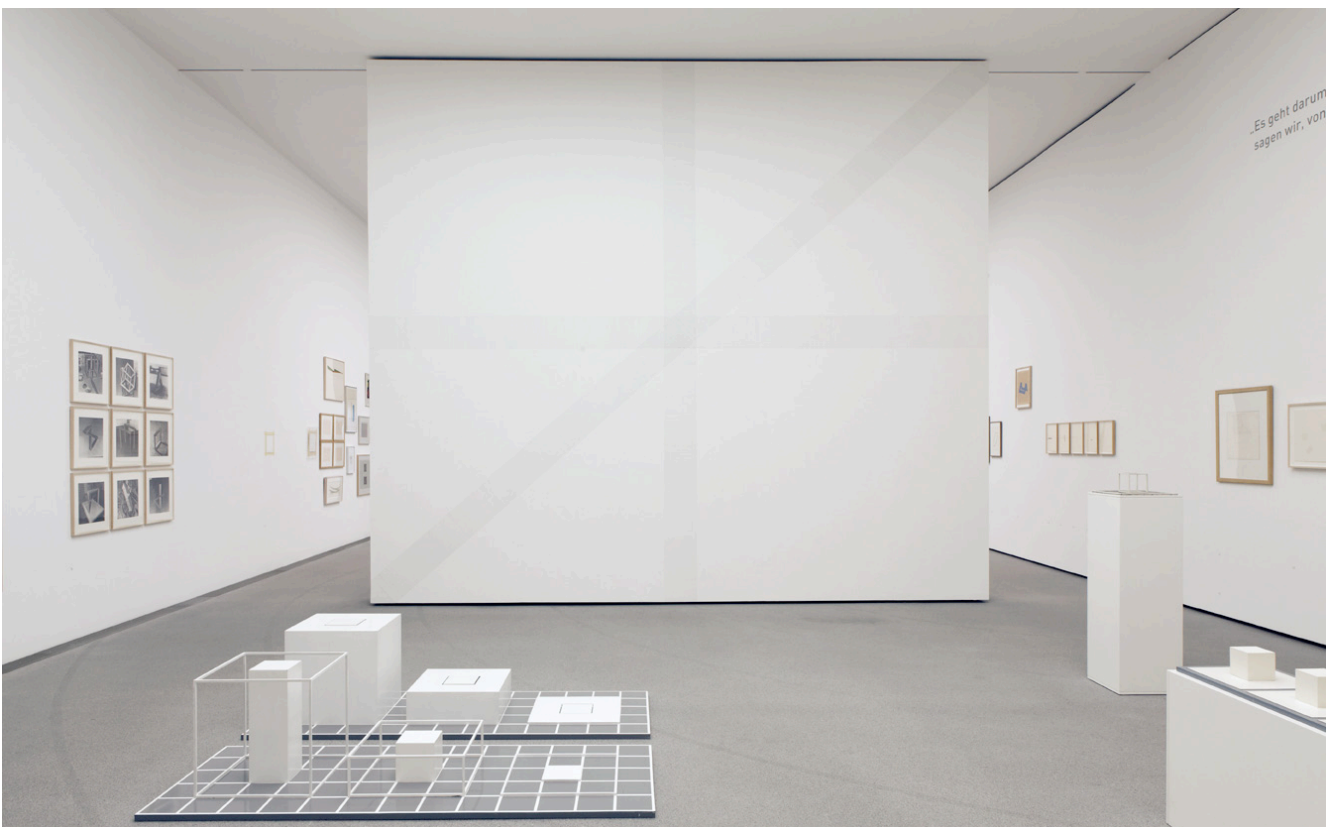


14

Tak Arita beim Zeichnen , Pinakothek der Moderne, München, Juli 2011

15

WD 16 in der Ausstellung „Raum der Linie – Amerikanische Zeichnung nach 1960“, Sammlung Michalke, Juli 2011, Graphische Sammlung, Pinakothek der Moderne, München



Dies sind deutliche Worte: jeder, der einen Bleistift halten kann, könne ein Wall Drawing ausführen.

Weiter im gleichen Interview: *“Whoever does it will leave their mark on it. In a way it’s good that the draftsman has a part in it, and it’s not just the artist doing it. It’s a collaboration. (...) Because as long as they follow the plan and don’t try to do a different work of art, then I think it’s - it’s their interpretation.”*⁵⁷ LeWitt betont auch hier, dass solange sein ursprünglicher Plan nicht in irgendeiner Weise verletzt wird, das endgültige Wall Drawing auch immer eine Interpretation des Ausführenden sein wird.

Gerne zieht LeWitt den Vergleich zur Notation von Musik und den daraus resultierenden unterschiedlichen Aufführungen je nach Interpret, Zeitpunkt und Ort: *„Ich verstehe sie als eine Art musikalischer Partitur, die von jeder Person oder doch von einigen wiederholt werden könnte.“*⁵⁸

Doch bereits in diesem Zitat Anfang der 80er Jahre wird eine Eingrenzung derer ersichtlich, die eine Arbeit LeWitts ausführen können.

Andrea Keller-Miller hakte in ihrem 1984 geführten Interview an diesem Punkt nach, um zu erfahren, ob nicht gerade die späteren Wall Drawings das Wissen und die Erfahrung eines „LeWitt-erfahrenen“ Handwerkers bräuchten und ob sich die Rolle des Ausführenden nicht allmählich in eine Künstlerassistentz wandle. LeWitts Antwort entzieht sich hier einer klaren Stellungnahme: *“Some of the Wall Drawings are for anyone who can draw a line (straight, not straight or broken). Some take different kinds of skill. Like music, they can be done better or worse by the interpreter. I have my preferences. I hope they will be made by others many times.”*⁵⁹

Allerdings könne es keine falsche Ausführung geben, sondern, wenn dies doch der Fall wäre, dann läge es an der Fehlerhaftigkeit seines Planes.⁶⁰

Die niederländische Kuratorin Marianne Brouwer führte 1996 ein Interview mit LeWitt, das im Wortlaut unveröffentlicht ist, dessen Inhalt allerdings von D.H. van Wegen, Kurator am Bonnefantenmuseum in Maastricht, in der Publikation *„Modern Art – who cares?“* wiedergegeben wird. Ich fasse kurz zusammen: die frühen Wall Drawings können nach wie vor theoretisch von vielen ausgeführt werden, allerdings erfordern einige davon besondere Fähigkeiten. Bezogen auf die Wall Drawings in holländischem Besitz würden die in Tusche ausgeführten wohl von recht vielen zufrieden

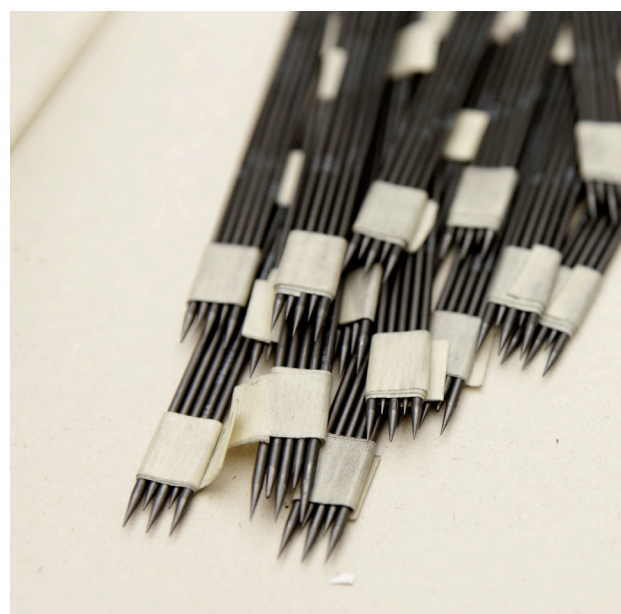
stellend ausgeführt werden können, während die frühen in Bleistift lediglich von zwei amerikanischen „draftsmen“ in seinem Sinne geleistet werden könnten. Um das Ganze zu vereinfachen, solle der Restaurator, der in Zukunft mit seinen Wall Drawings konfrontiert ist, sich mit denen, die sie beim ersten Mal ausführten, in Verbindung setzen.⁶¹

Ein Jahr vor seinem Tod führte die Restauratorin Carol Mancusi-Ungaro bisher leider nicht einsehbar Interviews mit Sol LeWitt. Sie gab mir allerdings mündlich die Auskunft, dass LeWitt im Gespräch mit ihr sehr viel Wert darauf legte, wer nun seine Wall Drawings ausführen würde. Von der ursprünglichen Idee, die Ausführung komplett anderen zu überlassen und auch von etwaigen, unvorhergesehenen Variationen oder Auslegungen seiner Angaben, sei in ihren Gesprächen nicht die Rede gewesen. Im Gegenteil: LeWitt äußerte durchaus Befürchtungen, dass die Wall Drawings nicht in seinem Sinne ausgeführt sein könnten, falls sie von den falschen Personen ausgeführt würden.⁶² Seine Meinung zu diesem Zeitpunkt: seine Wall Drawings könnten nur von autorisierten Personen in seinem Sinne ausgeführt werden.

Mehrdeutigkeit und Interpretierbarkeit als ein Wesensmerkmal von Sprache sind sicher Aspekte mit denen LeWitt arbeitete und die ihm auch bewusst waren, da er schreibt: *“Each person draws a line differently and each person understands words differently.”*⁶³ Im selben Dokument finden

16

Bündel von Bleistiftminen zum Zeichnen



wir allerdings auch: *“The plan exists as an idea but needs to be put into its optimum form.”*⁶⁴ Wenn es eine optimale Form für etwas gibt, kann es keine Variationen oder Interpretationen desselben geben. Möglicherweise gab es aber auch Ausführungen, die ganz und gar nicht in seinem Sinne waren⁶⁵ und die ihn veranlassten, den Kreis der Ausführenden immer mehr einzuschränken.

Eine Meinungsänderung seinerseits zu konzeptuellen Standpunkten schließt LeWitt allerdings schon 1967 nicht aus: *“These paragraphs are not intended as categorical imperatives but the ideas stated are as close as possible to my thinking at this time. These ideas are the result of my work as an artist and are subject to change as my experience changes.”*⁶⁶

Aus allen zitierten, nicht unbedingt ergiebigen Stellen lässt sich kein einheitliches Vorgehen ablesen. Es lässt sich daraus nicht ableiten, wer nun vor allem nach seinem Tod autorisiert ist, seine Wall Drawings auszuführen und welche Schritte zu tun sind, wenn eine Sammlung ein Wall Drawing erneut zu realisieren beabsichtigt.

Parameterdarstellung

Konzept

Das Konzept zu den Wall Drawings umfasst die Aspekte: Plan, wiederholbare Ausführung und die Ausführung an der Wand.

Grundsätzlich gilt das Gebot der Wiederholbarkeit, es handelt sich also nicht um ein einzigartiges Werk. Der Plan, die Idee, stammt vom Künstler, die Ausführung auf der Grundlage des Planes kann durch andere erfolgen. Das Konzept bot ursprünglich eine größtmögliche Freiheit, wer der Ausführende sein könne, beschränkte sich aber im Laufe der Jahrzehnte auf einen kleinen, definierten Kreis von autorisierten Assistenten.

Die Analyse zeigte, dass Sol LeWitt schon in einer sehr frühen Phase mit Assistenten zusammenarbeitete, die seine Wall Drawings ausführten. Es bleibt in Frage zu stellen, ob es je zu einer Ausführung kam, die der Künstler nicht autorisierte – sei es durch die Auswahl der Ausführenden oder durch eine nachträgliche Inspektion.

Die Assistenten realisierten über Jahrzehnte hinweg in enger Zusammenarbeit mit dem Künstler die Wall Drawings. Es scheint, als habe es eine Interpretation

ausschließlich aufgrund des Planes nie gegeben. Ganz im Gegenteil stützt sich die Ausführung auf Informationen, die nicht verschriftlicht sind, aber essentiell für eine Ausführung gemäß Künstlerintention sind. Im Moment kennen diese Informationen nur die Assistenten.

Die Anleitung in Wort und Skizze (certificate, diagram) ist interpretierbar und keineswegs eindeutig.

Material

Das Material der Ausführung ist vor allem an optische und ästhetische Kriterien gebunden. Die Materialien werden im Plan dezidiert genannt oder die Assistenten wissen, welche Materialien zu verwenden sind. Die meisten Materialien sind universell verfügbar und werden dies auch über einen längeren Zeitraum hinweg sein, z. B. Bleistiftminen oder Buntstifte. Tuschen und Acrylfarben sind abhängiger von einer industriellen, sich wandelnden Produktion. Nicht mehr verfügbare Materialien wurden bereits zu Lebzeiten Sol LeWitts durch ähnliche handelsübliche Produkte ersetzt. Die wesentlichen Kriterien zur Auswahl eines geeigneten Materials betreffen dabei optische Charakteristika (Farbton, Glanz etc.) und die Verarbeitbarkeit. Das Material trägt keine individuelle Bedeutung für das Kunstwerk. Es hat auch keine ikonologische Aussage, die auf etwas verweist, was außerhalb der Materialeigenschaften liegt. Die Wiederholung der materiellen Ausführung ist konzeptuell verankert. Wichtig sind für die Materialwahl optisch-ästhetische Kriterien.

Zeit

Aus dem Konzept LeWitts lässt sich lediglich ablesen, dass eine zweite, gleichzeitige Ausführung eines Wall Drawings für eine Ausstellung nach dem Ende dieser Ausstellung zu zerstören ist. Sonst gibt es keine weiteren Aussagen darüber, wie sich ein Wall Drawing in der Zeit verortet.

Ein Wall Drawing kann temporär oder permanent angelegt sein.

Veränderungen im Sinne von Alterung der Version an der Wand sind konzeptuell nicht vorgesehen: *“I hope that Wall Drawings would be periodically redrawn if necessary.”*⁶⁷

Ebenso ist die Veränderung der Ausführung nicht im Sinne Sol LeWitts. Es gibt eine optimale Form für jedes Wall Drawing. Diese soll tradiert werden. Der Rückgriff auf autorisierte, ausgebildete Assistenten war damit zwingend notwendig, um die

Veränderungen von Ausführung zu Ausführung auf ein Minimum zu reduzieren, wollte LeWitt an der Wiederholbarkeit festhalten.

Form

Der Raum nimmt direkten Einfluss auf die Form eines Wall Drawings. Das Format eines Wall Drawings ist dabei immer direkt abhängig vom Raum, respektive der Wand. Grundsätzlich passt sich die äußere Form der Wall Drawings proportional an die Begebenheiten an – einfach gesagt: kleine Wände, ergeben kleine Wall Drawings. Außer die Bildgröße ist im Plan genannt, dann bleibt die Bildfläche gleich und steht in keinem Zusammenhang mit der Wandgröße. Die innere Form und ihre Abhängigkeit von der Wandgröße muss für jedes Wall Drawing überprüft werden. Bei WD 3 und WD 16 zum Beispiel ändert sich der Abstand der Linien und die Breite der Bänder nicht. Egal wie groß die Wand ist, die Binnenstruktur der Bänder bleibt die Geiche.

Raum

Wall Drawings sind nicht ortsgebunden, sie können an jeder Wand realisiert werden. Dabei ist eine Wand klar durch die Begrenzung durch Seitenwände, Boden und Decke definiert.

Architektonische Sonderfälle, wie z.B. ein Tonnengewölbe, stellen auch kein Problem dar. In diesem Fall würde sich das Wall Drawing einfach über das gesamte Gewölbe ziehen.⁶⁸

Wandöffnungen (Fenster, Türen etc.) werden in der Ausführung ausgelassen und unterbrechen das Wall Drawing an diesen Stellen. Damit entstehen je nach Raum und Raumöffnungen neue Darstellungen und Sinnzusammenhänge.

Sind architektonische Elemente für die Wall Drawings von Bedeutung (z.B. WD 51: All architectural points connected by straight lines, 1970), sind sie so allgemein gehalten, dass sie auf die meisten Räume übertragbar sind.

Wall Drawings sind für den Innenraum konzipiert.

Die Wandbeschaffenheit und Wandpräparation wird über die Jahrzehnte bedeutsamer und ist nun genau festgelegt. Es werden genaue Angaben zum Farbauftrag, zum Farbton und zur Oberflächenstruktur der Wand vom Estate gegeben.

Erhaltungsstrategie Sol LeWitt

Die Grundlage für eine tragfähige Erhaltungsstrategie ist in jedem Fall die Analyse seines Gesamtwerkes. Durch eine kunstwissenschaftliche Analyse und Vergleiche mit Werken der gleichen Werkphase können Details dem Plan hinzugefügt werden, um eine Ausführung eindeutiger zu beschreiben. Susanna Singer, eine langjährige Assistentin Sol LeWitts, arbeitet bereits an einem Gesamtverzeichnis zu den Wall Drawings.¹ Sie startete einen Aufruf an alle Besitzer eines Wall Drawings, Informationen zum Werk und den bereits realisierten Ausführungen an ihre Organisation zur Vervollständigung des Archives zu senden.

Zudem ist den Institutionen und Sammlungen, die ein Wall Drawing besitzen, zu empfehlen, möglichst zeitnah die Dokumente zur Ausführung zu sichten und das Wall Drawing zusammen mit dem Estate auszuführen, um mit Hilfe der Assistenten und deren Wissen die Entstehung eines Wall Drawings zu erleben, zu dokumentieren, und um wichtige Details, die nicht aus den Zertifikaten entnommen werden können und die Ausführung betreffen, zu ergänzen. Die Ergänzung oder Berichtigung des Planes fand bereits zu Lebzeiten LeWitts statt.² Sol LeWitt war der Meinung, es könne keine falsche Ausführung geben, sondern nur einen fehlerhaften Plan.³

Ein Vorschlag, wie solch eine ergänzte Anleitung aussehen könnte, ist im Anschluß an das Kapitel zu Sol LeWitt einzusehen. In dieser Anleitung sind die einzelnen Installationsschritte der 4. Ausführung von WD 16 in der Pinakothek der Moderne in München im Jahr 2011 dokumentiert. Diese Anleitung könnte nun theoretisch für eine erneute Ausführung herangezogen werden, da alle wesentlichen Schritte der Ausführung benannt und beschrieben sind, allerdings nur, wenn die Frage der Autorisierung der Ausführung geklärt ist.

Das Konzept ‚Wall Drawing‘ umfasst drei wesentliche Punkte, nämlich Plan, wiederholbare Ausführung und die realisierte Ausführung an der Wand. Diese Punkte sind für eine Erhaltungsstrategie einzeln zu betrachten.

Plan

Die Konservierung der Autographen, also der von LeWitt unterzeichneten Anleitungen, ist eine Aufgabe,

die dem Konservator-Restaurator zufällt. Hier können bereits etablierte Wege gegangen werden. Der Estate hat zusammen mit der Yale University Gallery die Stelle eines Restaurator eingerichtet, der den grafischen Teil des Archives im Besitz des Estates, konservatorisch betreuen wird. Voraussichtlich wird das Archiv an der Yale University Gallery angesiedelt sein. Die Stelle des Restaurators ist noch unbesetzt.⁴ Gleichermaßen werden sich auch die Museen, die im Besitz eines Wall Drawings sind, um den materiellen Erhalt der Dokumente (Diagram, Certificate) und der zugehörigen Dokumentationen kümmern. Nachdem der Plan nicht alleinig das Kunstwerk ist, sondern auf die Ausführung zielt und explizit intendiert, dabei Inhalte in zeichensymbolischer Form enthält, können Reproduktionen der Autographen dazu beitragen, den Inhalt der Anleitung zu sichern. Nachdem der Plan LeWitts nicht nur Anleitung ist, sondern auch das Besitzrecht anzeigt und als Urkunde fungiert, steht die Konservierung dieser Papiere jedoch an erster Stelle.

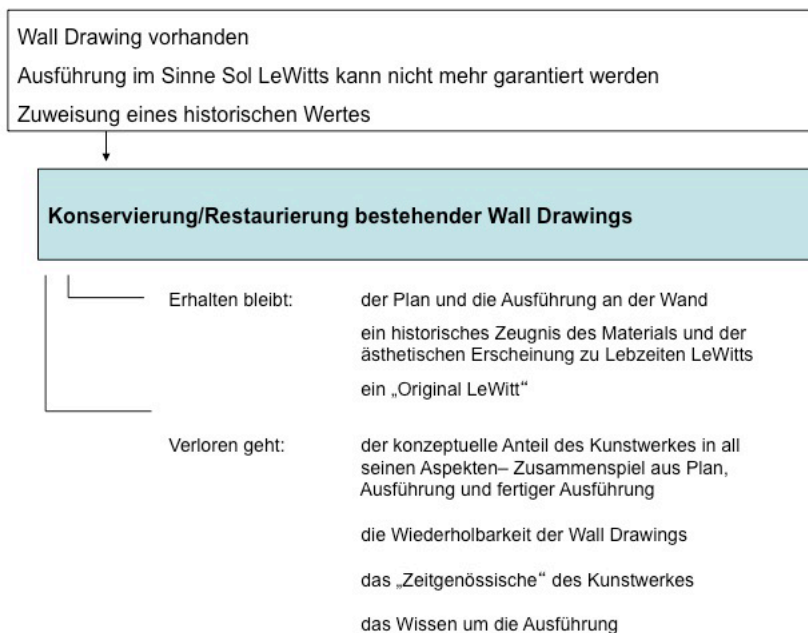
Wall Drawing/Ausführung an der Wand

Die Ausführung an der Wand kann aus technischer Sicht ohne Weiteres konserviert und restauriert werden.

Gründe, die für eine Konservierung des Wall Drawings an der Wand sprechen könnten, sind:

1. Die Ausführung des Wall Drawings kann nicht mehr gesichert im Sinne des Künstlers durchgeführt werden, weil die Kette der Weitergabe des notwendigen Wissens unterbrochen ist und die Angaben im Plan unzureichend sind.
2. Der Ausführung wird ein historischer Wert zugewiesen; sie vermittelt Informationen über Material und Technik der Ausführung zu einer bestimmten Zeit.

Eine Konservierung oder Restaurierung der Wall Drawings widerspricht nicht der Künstlerintention. Es ließ sich keine Äußerung LeWitts finden, die die Wall Drawings als ausschließlich temporäre Interventionen erachtet und diese somit regelmäßig zu zerstören oder zu wiederholen sind. LeWitt gab lediglich an, dass die ‚Kopie‘ für Ausstellungszwecke nach der Ausstellung zu zerstören sei. In einem Dokument in den Panza Papers spricht LeWitt von einer Überarbeitung eines bereits bestehenden Wall Drawings im Sinne einer ‚Reparatur‘, die er selbst durchführte⁵. Auch laut dem Assistenten LeWitts



Tak Arita spricht konzeptuell nichts gegen eine Restaurierung eines Wall Drawings. Nur wenn der Aufwand einer Restaurierung zu groß sei oder zu große Partien erneuert werden müssten, würde sich seiner Meinung nach eine komplett neue Ausführung anbieten.⁶ (Grafik 1)

Ausführung als Handlung

Auf die Erhaltung des Planes und der realisierten Ausführung an der Wand sind Museen vorbereitet und können etablierte Wege gehen. Anders verhält es sich bei der Ausführung. Der wichtigste Punkt, der hier zuallererst geklärt werden muss, um eine Tradierung des Gesamtkonzeptes ‚Wall Drawings‘ gewährleisten zu können, ist der Punkt der Autorisierung einer erneuten Ausführung.

Im Besitz des Zertifikates zu sein, selbst, wenn man auch der Eigentümer ist, bedeutet im Moment nicht, die Autorisierung zur Ausführung zu besitzen. Und selbst wenn die Ergänzung des Planes in einer separaten, zusätzlichen Anleitung nun eine eindeutige Ausführung beschreibt, wie sie in dieser Arbeit für WD 16 vorliegt, ist auch damit noch nicht geklärt, wer die Ausführung übernimmt.

Müssen es autorisierte Assistenten sein? Und wie wird man autorisiert?

Diese Fragen müssen in nächster Zukunft geklärt werden. Sofia LeWitt, Tochter des Künstlers und

Koordinatorin des Estate LeWitts, zur Frage nach der Autorisierung der Ausführung:

“There are Wall Drawings that can be installed by just about anyone, most of these were drawings that Sol did especially for students (highschool, university and even grade school students). Normally, when someone who is not one of our studio draftsmen installs a LeWitt Wall Drawing, I will have our chief draftsman (Anthony Sansotta) explain the methodology and materials, etc. needed to install that particular drawing.”⁷

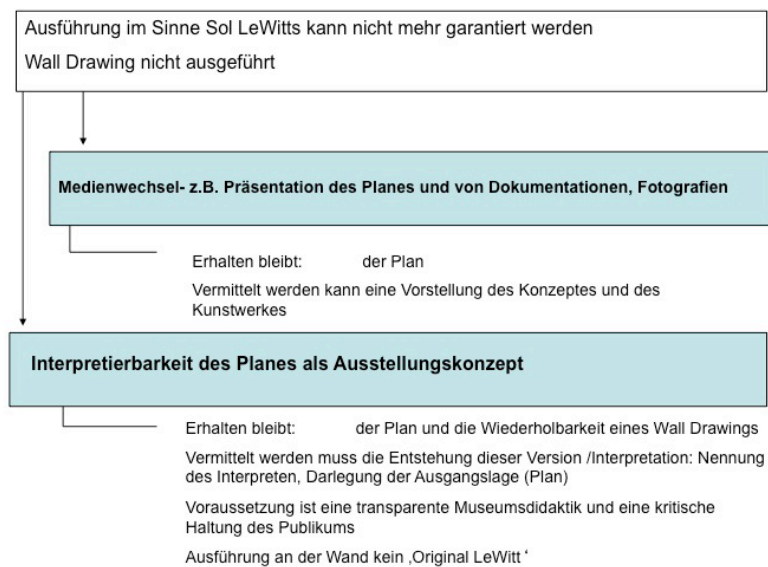
Im Moment werden die Wall Drawings von mindestens einem autorisierten Assistenten ausgeführt, der Helfer vor Ort rekrutiert. Der Estate plant hier ebenfalls zusammen mit der Yale University eine Stelle einzurichten, mit dem Ziel, das Wissen zur Ausführung der Wall Drawings weiterzugeben und an jüngere Generationen zu vermitteln. Ähnlichkeiten des Tradierungsgedankens finden wir hier zum ‚Ise-Prinzip‘, wo alte Meister Nachfolgern das handwerkliche Wissen zum Nachbau der Tempelanlage vermitteln.

Die Klärung der Frage nach der Autorisierung ist nicht einfach, zumal der Autor des Konzeptes nicht mehr befragt werden kann.

Welche Möglichkeiten gibt es hier?

Besitzen wir nur noch den Plan, aber keine Version an der Wand und können die Ausführung nicht mehr

Grafik 2
 Sol LeWitt
 Medienwechsel oder Interpretation des Planes als Erhaltungsstrategie



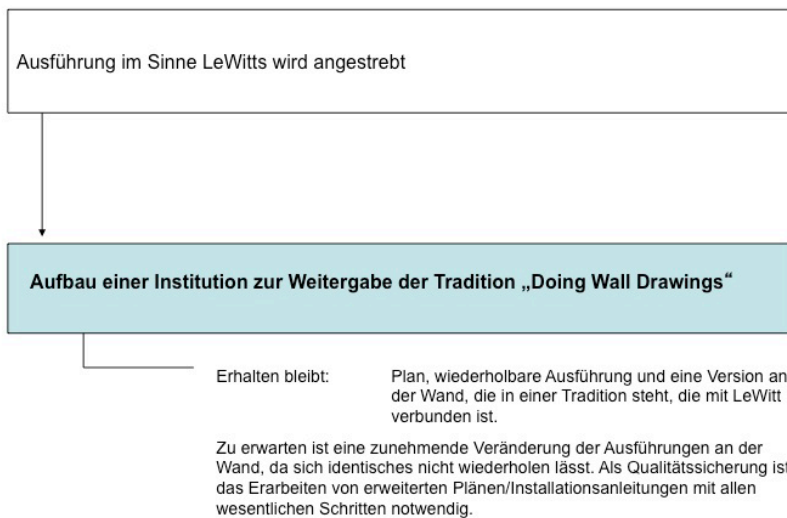
im Sinne des Künstlers garantieren, weil die Angaben im Plan nicht eindeutig sind und die Frage der Autorisierung nicht geklärt ist, bleiben nur zwei Wege offen: erstens ein Medienwechsel respektive die Präsentation der Dokumentationen vorangegangener Ausführungen oder zweitens die Interpretierbarkeit des Planes als kommuniziertes Ausstellungskonzept (Grafik 2).

Gegen einen Medienwechsel oder ausschließlich die Präsentation der Dokumente, Fotografien und Dokumentationen, spricht die Künstlerintention: *“The plan exists as an idea but needs to be put into its optimum form. Ideas of Wall Drawings alone are contradictions of the idea of Wall Drawings.”*⁸ Zudem sind gerade die frühen Wall Drawings, die in Bleistift ausgeführt wurden, nur schwer fotografisch darzustellen.⁹

Würden wir uns also dennoch zu einer Umsetzung des Planes entscheiden wollen, da die Ausführung des Beschriebenen essentieller Bestandteil des Kunstwerkes ist, aber die Tradition der Ausführung im Sinne des Künstlers zum Beispiel unterbrochen und dadurch nicht mehr eruierbar ist, könnten wir uns auf die anfängliche Meinung Sol LeWitts 1971 berufen – ich zitiere an dieser Stelle noch einmal: *„Es gibt Entscheidungen, die der Zeichner innerhalb des Plans, als Teil des Plans trifft. Da jeder Mensch einzigartig ist, führen verschiedene Menschen dieselben Anweisungen unterschiedlich aus. Sie verstehen sie unterschiedlich. Der Künstler muss verschiedene Interpretationen seines Planes zulassen.*

*(...) Künstler und Zeichner arbeiten zusammen am Kunstwerk. Jeder Mensch zieht eine Linie anders und jeder Mensch versteht Wörter anders.“*¹⁰ Es wäre also durchaus möglich, eine Variation als Interpretation des Planes zu realisieren. Aus der gleichen Zeit stammt allerdings auch folgendes Zitat: *“The Wall Drawing is the artist’s art, as long as the plan is not violated. If it is, then the draftsman becomes the artist and the drawing would be his work of art, but art that is a parody of the original concept.”* Dies ist ein heikler Punkt, da sich nur anhand des Planes nicht festlegen lässt, wann die Idee des Wall Drawings verletzt wird, beziehungsweise, wo die Grenzen einer Interpretation liegen. Ab wann ist eine Ausführung keine Ausführung im Sinne des Künstlers. Nur der Plan gibt darüber keine Auskunft. Ist zum Beispiel die Ausführung von WD 16 mit parallel zu den Außenlinien verlaufenden Innenlinien noch ein ‚Original Sol LeWitt‘ Wall Drawing, #16‘ oder gilt das nur für senkrecht ausgeführte Innenlinien, auch, wenn der Plan die erste Variante nicht explizit ausschließt?

Der Plan ist nicht eindeutig und wie ich zeigte, lassen sich daraus – auch bei strikter Einhaltung des Planes – eine Vielzahl an Variationen ableiten, die LeWitt aber offenbar nicht wünschte. Lässt sich also nicht eruieren, wo die Grenze eines Original LeWitt Wall Drawings verläuft und wie interpretierbar die Angaben sind, so könnte dieser Weg zu einer Interpretation des Planes führen, die nicht mit den Vorstellungen LeWitts überein käme. Geht man



diesen Weg und beauftragt einen Ausführenden (draftsman) ausschließlich aufgrund des Planes eine Ausführung zu machen, müsste dieses Vorgehen in der Ausstellung transparent gemacht werden. Es müsste vermittelt werden, dass es sich hier um eine Interpretation auf der Basis eines Planes von Sol LeWitt handelt. Es wäre kein ‚Original Sol LeWitt‘ wie wir bisher Werke Bildender Kunst betrachtet haben, sondern die Interpretation eines originalen, autographischen Planes eines Künstlers.

Der Aspekt der Wiederholbarkeit der Wall Drawings aufgrund eines Planes würde mit diesem Vorgehen allerdings weiterhin tradiert. Wie bei jeder Ausführung/Aufführung auf der Basis einer Notation werden Kunstwerke möglich sein, die sehr nahe an die Künstlerintention reichen und andere die sich – vielleicht auch bewusst – davon entfernen. An diesem Punkt müsste sich auch eine kritische Publikumshaltung im Bereich der Bildenden Kunst entwickeln hin zu einem Publikum, das nicht ins Museum geht, um das ‚originale Kunstwerk‘ materialisiert und geformt durch die Hand des Künstlers zu sehen. Denn das gäbe es in diesem Fall nicht zu sehen, vielmehr wären es interpretatorische Auseinandersetzungen mit dem ursprünglichen Plans LeWitts.

Möchte man den wichtigen Aspekt der wiederholbaren Ausführung und auch die Intention des Künstlers, der eine ‚optimum form‘ anvisierte, nicht außer Acht lassen, bleiben nur zwei

Möglichkeiten: erstens der Aufbau einer Tradition oder Institution zur Weitergabe des nicht schriftlich festgehaltenen Wissens um die Ausführung: Erfahrene Assistenten, die neue einweisen und so den Entstehungsprozess im Sinne LeWitts tradieren, dabei aber gegenwärtig und lebendig halten. Oder zweitens die Erarbeitung eines Planes im Sinne einer Partitur oder verbindlichen, autorisierten Anleitung, die alle konstitutiven Elemente enthält und in den wesentlichen Schritten eindeutig ist. Jede Ausführung gemäß des erweiterten Planes wäre dann eine Ausführung im Sinne LeWitt, die auf Grundlage des Planes kritisch beurteilt werden könnte. (Grafik 3) Doch wer kann der Notator eines solchen Planes sein?

Nachdem wir den Künstler selbst nicht mehr befragen können, er aber zu Lebzeiten bereits wichtige Schritte zur Weitergabe einer Ausführung in seinem Sinne unternahm, ist die Umsetzung dieses Vorhabens – nämlich die Gründung einer Lehreinrichtung – von entscheidender Wichtigkeit und auch nicht unerheblich für die Eigentümer, die ihrerseits an der Entwicklung einer tragfähigen Strategie gemeinsam mit dem Estate mitwirken können. Da jede erneute Ausführung – sei es durch einen autorisierten Assistenten oder anhand einer autorisierten Notation – keine exakte Kopie des Vorangegangenen sein kann, ist die Dokumentation einer vorhandenen Ausführung und die Erweiterung des Planes mit den wesentlichen Installationsschritten für jede museale Institution zur Darstellung der Werkhistorie

notwendig. Ein erweiterter Plan kann zudem als Diskussionsgrundlage und Korrektiv herangezogen werden, sollte sich die Ausführung in der Zukunft immer weiter vom Ursprünglichen entfernen. Denn die Individualität der Ausführenden wird mehr oder weniger stark bei jeder Wiederholung zum Ausdruck kommen und in die Ausführung einfließen.

Mit den Worten des Assistenten Tak Arita: *“We are making art, we are not copying.”*

Wie lange sich ein solches Vorgehen aufrechterhalten lässt, ist ungewiss, so lässt sich in der Aussage von Robert Pincus-Witten bereits 1977 ein spürbares Unbehagen erkennen, einen Unterschied in der Ausführung durch den Künstler oder durch die Assistenten feststellen zu müssen: *“In principle this is acceptable (Trennung Idee und Ausführung, Anm. d. A.). In actual practice however, there is a noticeable difference in those works executed by assistants and those executed by the artist himself, a difference both psychological and physical. An unresolved problem.”*¹¹

Wie werden die Arbeiten rezipiert werden, die in zweiter und dritter Assistentengeneration entstehen? Der LeWitt Estate arbeitet im Moment mit den Assistenten LeWitts an einer Anleitung für jedes Wall Drawing, die die einzelnen Arbeitsschritte der Ausführung in Schrift und Bild aufzeigt. Nur mit einer solchen erweiterten Anleitung als Qualitätssicherung wird die Tradierung der Ausführung in Kombination mit dem Einlernen neuer Ausführenden über einen längeren Zeitraum möglich sein.

Entgegen Althöfers Meinung, ich zitiere nochmals: *„Die Pflege und Bewahrung künstlerischer Ideen – und vorallem deren Fortführung – bleibt allein Anliegen und Aufgabe eben dieser modernen Kunstrichtung.“*¹² ist es zum jetzigen Zeitpunkt nicht mehr nur Aufgabe des Estates, sich um die Fortführung der Tradition „Doing Wall Drawings“ zu kümmern, sondern auch die der Eigentümer eines Wall Drawings. Erst, wenn die Beantwortung der Fragen: Wie ist ein Wall Drawing auszuführen und wie sieht ein Autorisierungsabkommen aus? für die Zukunft geklärt ist und – dies kann nur im Diskurs und nicht in der Darstellung einer Einzelmeinung geschehen –, können wir eine bereits realisierte Ausführung ohne ethische Bedenken verwerfen und übertünchen. Aus der Geschichte kennen wir zwei Beispiele: die Übermittlung von Wissen durch eine Lehre, dabei aber nicht willkürlich, sondern nach einem vereinbarten Standard oder die Übermittlung durch eine autorisierte Notation. In beiden Fällen

ist Kontextwissen notwendig, das sich nur durch eine fundierte Beschäftigung mit dem Künstler und dessen Werk herausbilden kann und über ein rein technisches Wissen rund um die Ausführung hinausgeht.

Installationsanleitung zu Sol LeWitt, WD 16, 1969, Dokumentation der 4. Ausführung im Juli 2011

Künstler:	Sol LeWitt
Titel:	„Bands of lines 12“ (30 cm) wide, in three directions (vertical, horizontal, diagonal right) intersecting.“
Datierung:	1969
Medium:	Wandzeichnung, Wall Drawing, Bleistift
Maße:	variabel
Inventarnummer:	intern
Anhang 1, 2:	Zertifikat und Skizze zu WD 16
Eigentümer:	Markus Michalke
Provenienz:	
Ausführungen:	1969: „When Attitudes Become Form: Live in Your Head“, Institute of Contemporary Art, London, England; Ausführende: James Walker 1998: Ausstellung in der Fraenkel Gallery, San Francisco, USA Ausführende: unbekannt 2008: Sol LeWitt Retrospektive im Massachusetts Museum of Contemporary Art in North Adams, USA. Retrospektive läuft bis 2033. Ausführende: unbekannt

4. Ausführung 2011

Ausstellung:	„Raum der Linie – Amerikanische Zeichnung nach 1960“, Graphische Sammlung München in Kooperation mit Sammlung Michalke, 28. Juli - 30. September 2011
Ort:	Pinakothek der Moderne, München
Ausführende:	Takeshi Arita, Simone Miller
Zeitraum:	14. – 24. Juli 2011
Material der Ausführung:	Minenbleistifte 6H, Marke: Turquoise Bleistiftminen
Hilfsmittel:	schwarzer Faden, Lineale verschiedener Länge, Maskierband, Klebeband Papierstreifen, Maskierpapier
Wand:	5 x 5, 80 m; modulares Stellwandsystem „Kunstmuseum Wolfsburg“ (Aluinnengestell kaschiert mit Tischlerplatte mit MDF-Deck)
Wandfarbe:	Relius Latex Optimatt (Sondermischung der Fa. Relius für die Pinakothek der Moderne)
Dokumentation:	Simone Miller

Ausführung Wall Drawing WD 16

Schritt 1 ‚Tape-Test‘

Der ‚Tape-Test‘ wird durchgeführt, um zu sehen, ob die Wandfarbe stabil genug für die weitere Bearbeitung ist. Dazu ein Stück Klebeband an mehreren aussagekräftigen Stellen auf die Wand drücken und abziehen. Bleibt keine Farbe hängen, kann mit der Ausführung des Wall Drawings begonnen werden. Bleibt Farbe am Klebeband hängen, muss der Wandaufbau überprüft werden und gegebenenfalls erneut ausgeführt werden.

Schritt 2 Ermitteln der Wandseitenmitten durch Messen

Für WD 16 sind drei Bänder mit einer Breite von je 30 cm auf die Wand zu zeichnen – mittig in vertikaler, horizontaler und diagonaler Richtung.

Dazu werden zuerst die Mitten der Wandseiten eingemessen. Die Messpunkte werden oben und unten, rechts und links an der Wand mit Klebebandstückchen markiert und die exakte Position der Einmessungen auf den Klebebandstückchen eingezeichnet (Pfeile in Abbildung 2). Die Klebebandstückchen werden verwendet, damit die Markierungen nicht direkt auf der Wand eingezeichnet werden, denn dann müssen diese nicht nachträglich ausradiert werden, sondern können mit dem Klebeband leicht entfernt werden.

Die Position des diagonalen Bandes muß nicht eingemessen werden; die Wandecken genügen als Anhaltspunkte.

Schritt 3 Spannen von Fäden vertikal, horizontal und diagonal an den Markierungen aus Schritt 2

Entlang der Markierungen aus Schritt 2 werden Fäden gespannt und mit Klebeband an der Wand fixiert.



Schritt 4 Markieren der Bänder auf der Wand

Die Fäden aus Schritt 3 dienen als Anhaltspunkte zur Markierung der zu zeichnenden Bänder.

Ausgehend von diesen Fäden werden links und rechts davon Markierungen lotgerecht in einem Abstand von 15 cm zu diesen auf Klebebandstückchen an der Wand angebracht. Damit sind die 30 cm breiten Bänder mittig auf der Wand ausgerichtet.

Schritt 5 Spannen von weiteren Fäden entlang der Markierungen aus Schritt 4

Wie in Schritt 3 werden Fäden entlang der Markierungen gespannt und mit Klebeband an der Wand fixiert. Diese Fäden markieren nun bereits die spätere, zu zeichnende Linie.

Die Schritte 2 – 5 können auch mit anderen Mitteln realisiert werden (z. B. Einmessung mit Laser), allerdings geben die gespannten Fäden bereits eine Vorstellung der später gezeichneten Linien und Korrekturen können noch vorgenommen werden, bevor die Linien gezeichnet sind.

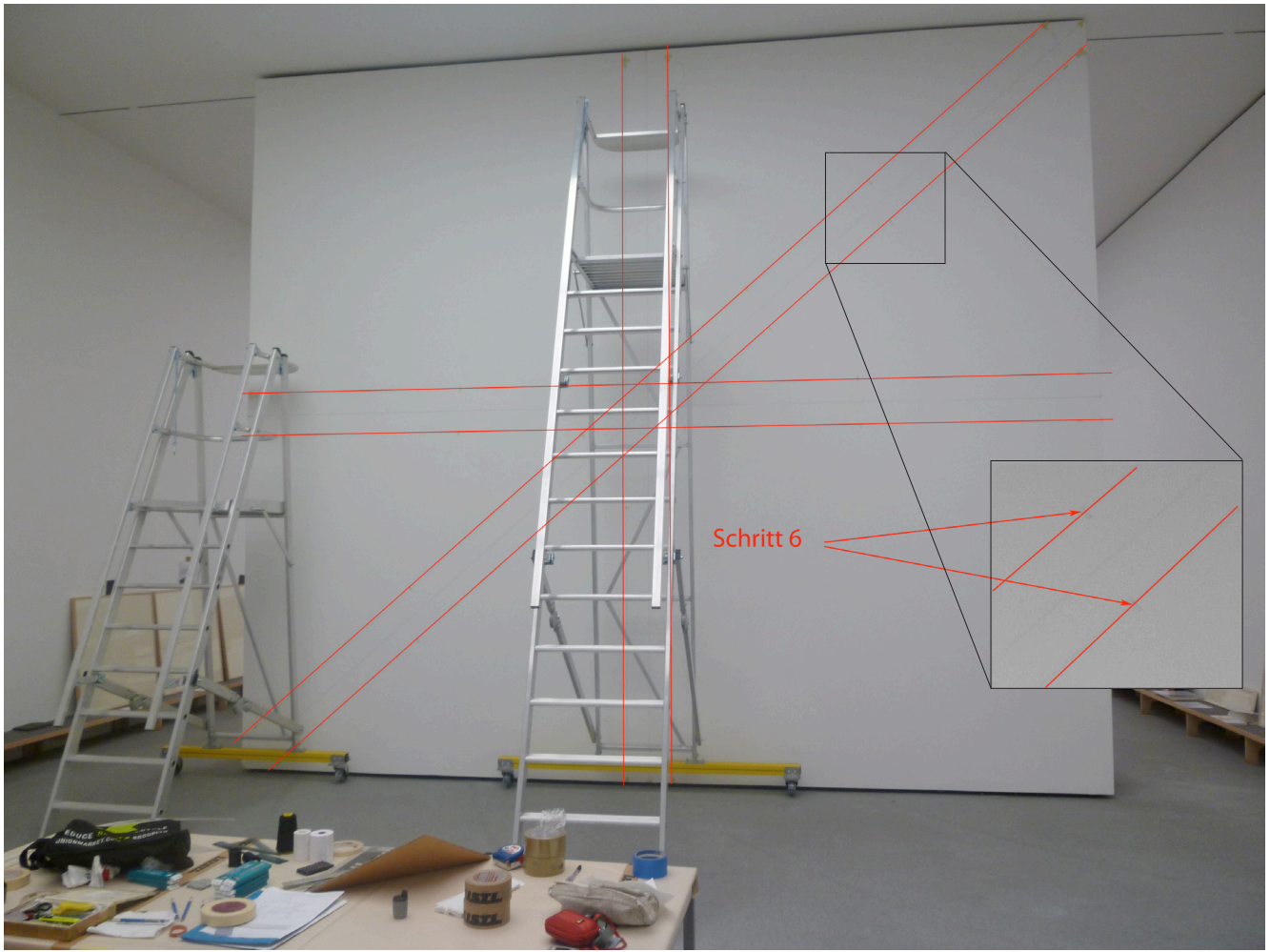


Schritt 6 Markieren der Position der Fäden an der Wand

Als Anlegepunkte für das Lineal werden nun entlang der Fäden aus Schritt 4 – also nur die äußeren Fäden (siehe Abbildung 6) – wiederum Markierungen auf die Wand in regelmäßigen Abständen aufgebracht. Die Abstände zwischen den Markierungen hängen von der Länge des Lineals ab. Sind die Fäden gut gespannt, erübrigt sich das Einmessen dieser Markierungen. Markierungen werden auf Klebebandstückchen aufgezeichnet.

Schritt 7 Anlegen der Lineale an den Markierungen aus Schritt 6 und Ziehen der Linien (Konturlinien) mit einem Minenbleistift 6H

– nun sind alle drei Bänder in einer Breite von 30 cm vertikal, horizontal und diagonal auf die Wand gezeichnet.



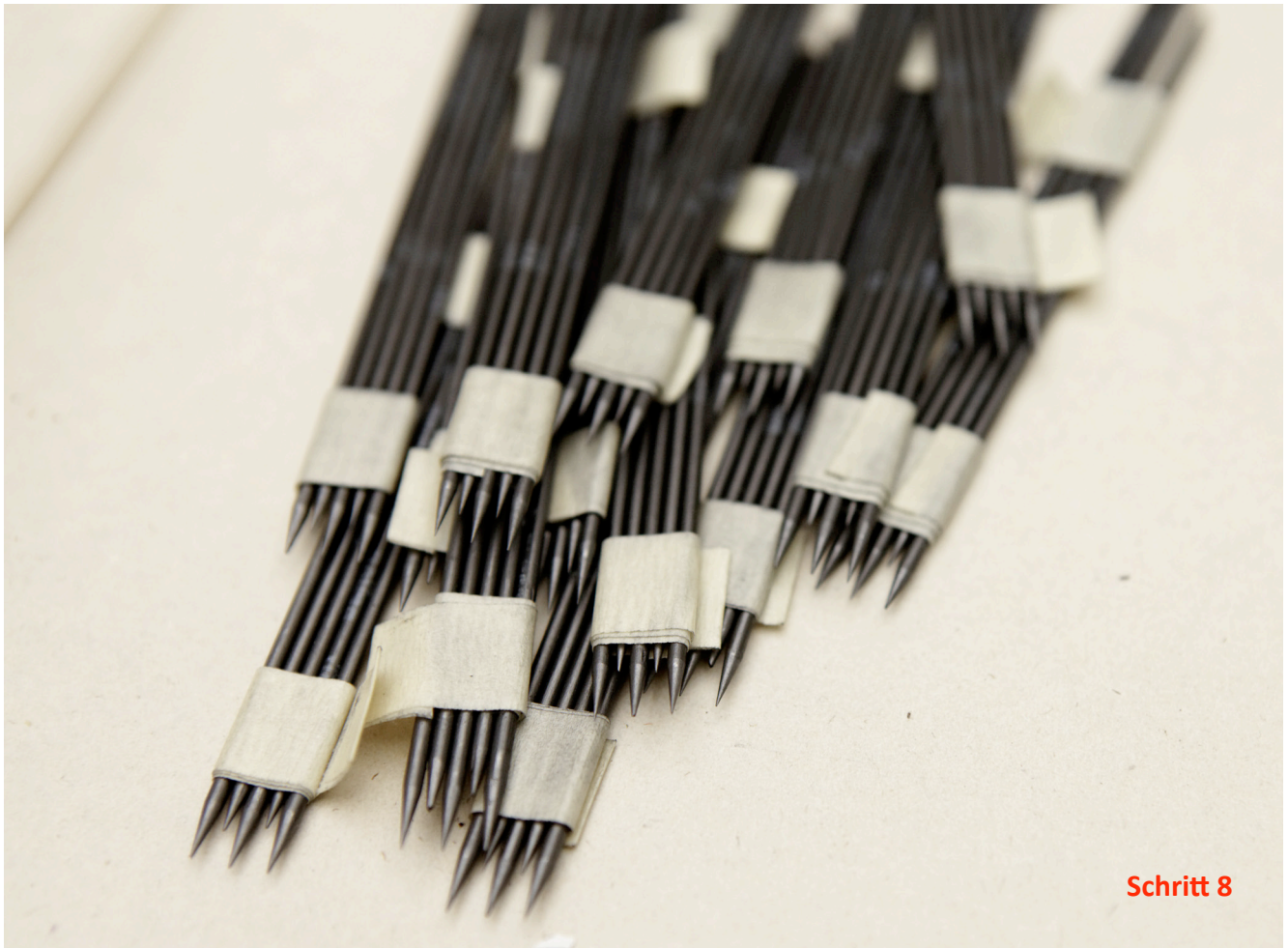
Schritt 8 Vorbereiten der Minenbündel, um die Striche in den Bändern zu ziehen

Die Bänder (horizontal, vertikal und diagonal) werden mit gleichmäßigen, mit Lineal gezogenen Strichen ausgefüllt. Der Abstand der Linien (Fülllinien) zueinander ist 2 mm, sie werden als Lote zu den Konturlinien gesetzt.

Je 5 Bleistiftminen werden mit Klebeband zu einem Bündel zusammengefasst, drei davon ziehen den Strich, zwei dienen als Abstandhalter. So können drei Striche gleichzeitig gezogen werden im immer gleichen Abstand von ca. 2 mm.

Schritt 9 Abkleben der Konturlinien an der Wand mit Maskierpapier und Maskierband.

Die Konturlinien werden zum Schutz und um einen sauberen Abschluss zu erhalten, vor dem Ziehen der Fülllinien mit Maskierband und Maskierpapier abgedeckt.



Schritt 8



Schritt 9

Schritt 10 Befestigen einer Führung zum Anlegen eines Geodreieckes mit dem die Fülllinien gezogen werden

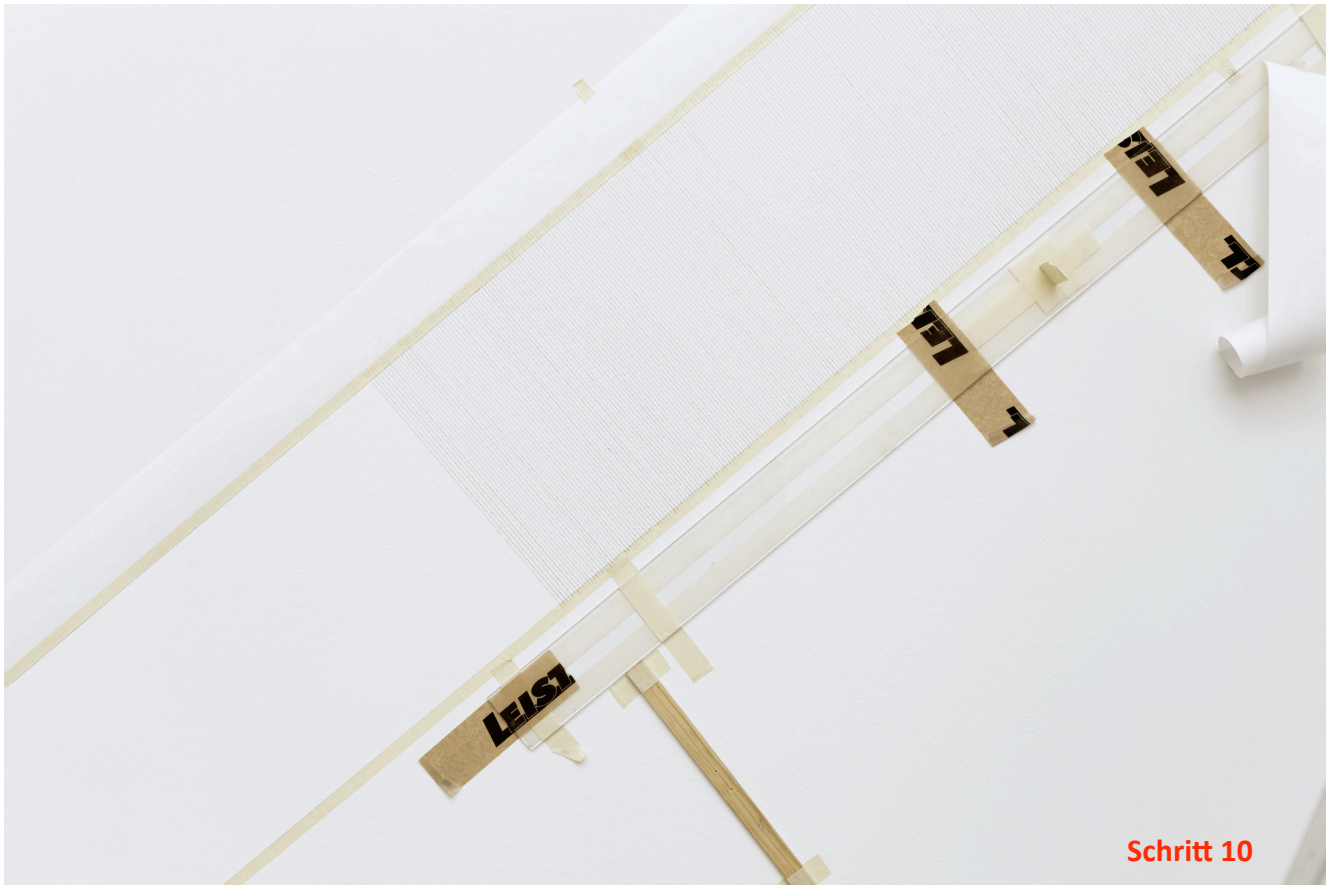
Für WD 16 wird mit geraden Linien (straight lines) gearbeitet, deshalb werden die Fülllinien mit einem Geodreieck gezogen; als Führung für das Geodreieck wird eine Leiste parallel zu den Konturlinien an der Wand befestigt.

Schritt 11 Füllen der Bänder mit senkrecht zu den Außenlinien verlaufenden Linien im Abstand von 2 mm

Mit welchem Band begonnen wird, liegt im Ermessen des Ausführenden. Nach 2 – 4 maligem Gebrauch werden die Minen auseinandergenommen und gespitzt.

Die Fülllinien sollten gleichmäßig sein, keine zu dunklen, keine zu leichten Bereiche enthalten. Einzelne, zu leicht geratene Striche können nachgezeichnet werden, mit der Rasierklinge können Fehler reduziert werden.

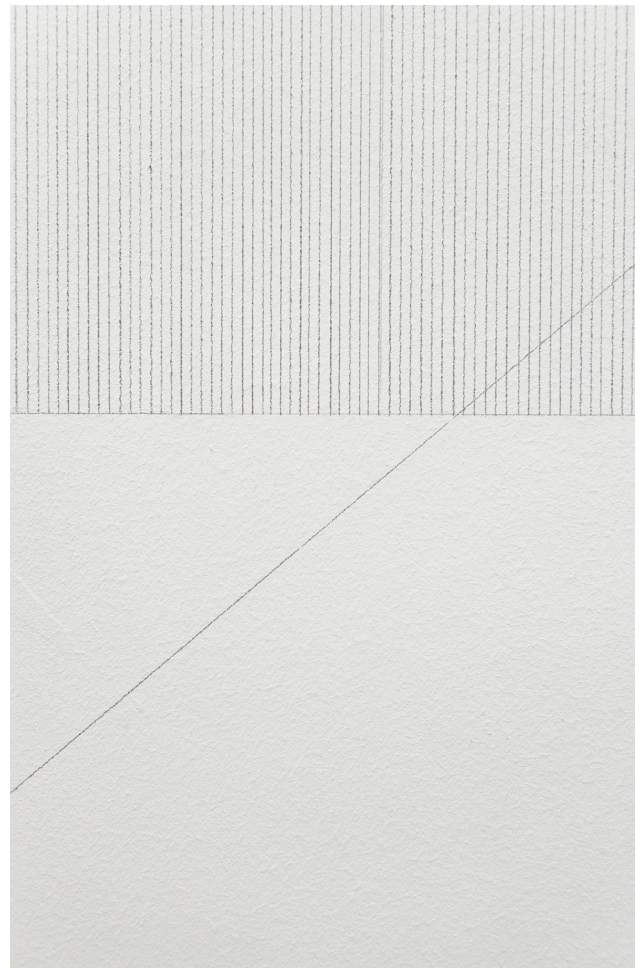
Angestrebt wird ein einheitliches, perfektes Linienbild. Zeichnen mehrere Personen an einem Wall Drawing wird dennoch ein einheitliches Erscheinungsbild angestrebt, eine unterschiedliche Handschrift der einzelnen Ausführenden sollte nicht erkennbar sein.



Schritt 10

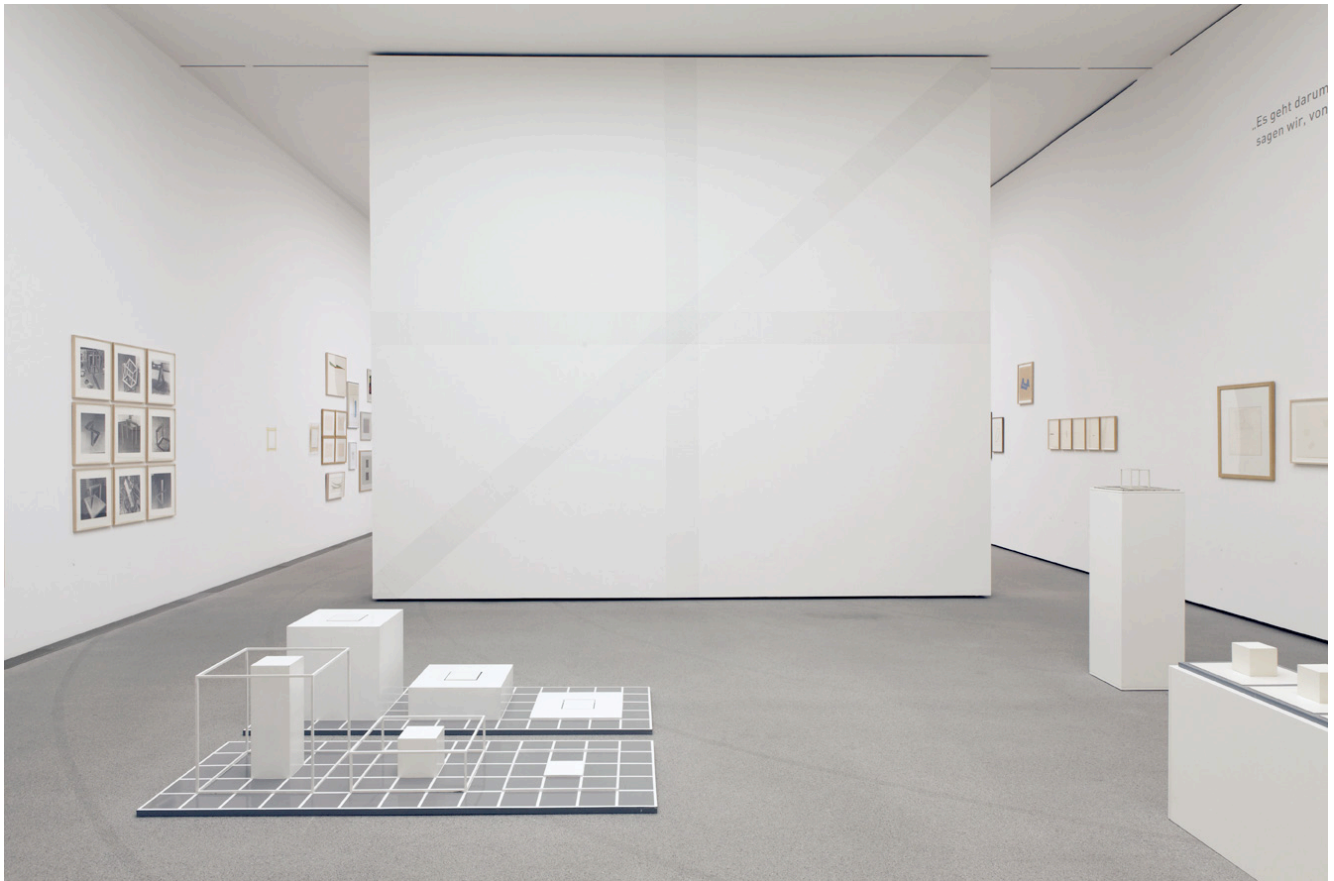


Schritt 11



Schritt 12 Entfernen des Maskierbandes

Sind alle drei Bänder gleichmäßig gefüllt, werden einzelne Bereiche noch nachgearbeitet, die zu dicht oder zu leicht erscheinen. Eventuelle Fehlstellen in der Wandfarbe beim Abziehen des Klebebandes werden mit Wandfarbe retuschiert.



WD 16 nach Fertigstellung in der Ausstellung ‚Raum der Linie - Amerikanische Zeichnung nach 1960 in der Pina-
kothek der Moderne, Graphische Sammlung, München, 2011

C E R T I F I C A T E

This is to certify that the Sol LeWitt wall drawing
number 16 evidenced by this certificate is authentic.

Bands of lines 12" (30 cm) wide, in three
directions (vertical, horizontal, diagonal
right) intersecting.

Black pencil

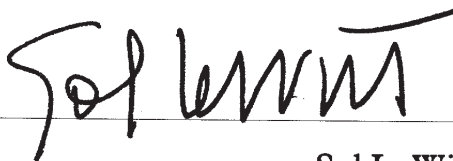
First Drawn by: James Walker

First Installation: Institute of Contemporary Art,
London, England

September, 1969

This certification is the signature for the wall drawing and must
accompany the wall drawing if it is sold or otherwise transferred.

Certified by _____

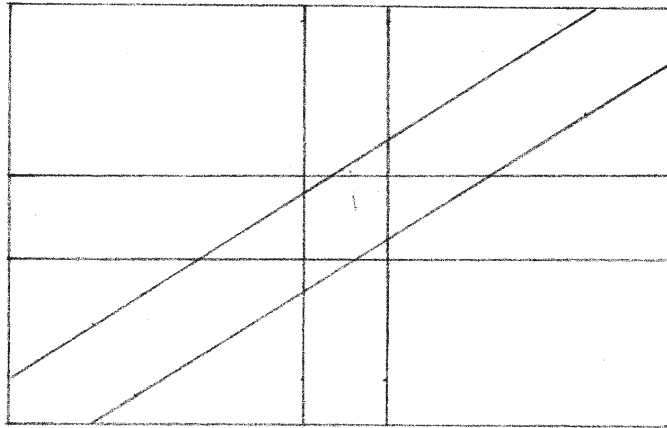


Sol LeWitt

© Copyright Sol LeWitt _____

Date

D I A G R A M



This is a diagram for the Sol LeWitt wall drawing number 16 . It should accompany the certificate if the wall drawing is sold or otherwise transferred but is not a certificate or a drawing.

Lawrence Weiner

Geb. 1942 in New York (USA)

„Nur im Fluss des Lebens haben die Worte ihre Bedeutung“¹

Lawrence Weiners Arbeiten begegnen uns in vielgestaltiger Form: als Buch, Sticker, Aufnäher, Postkarte, Ephemera, als Schriftzüge an Innen- und Außenwänden, Abreißblöckchen etc. Sein Werk vom materialen Aspekt der Ausführung her zu greifen, ist schwierig.

Das Material seiner Arbeiten ist „*Language and the materials referred to*“². Weiner arbeitet demnach mit Sprache und den Materialien, auf die er in seinen Sätzen oder Worten verweist. Daneben gibt es von Lawrence Weiner Künstlerbücher, die ein eigenes Genre darstellen und filmische wie auditive Arbeiten³, die allerdings nicht Thema meiner Auseinandersetzung sind und im Folgenden nicht näher beleuchtet werden. Vielmehr beziehe ich mich in meinem Text auf Arbeiten, die Skulpturen sind, selbst, wenn sie auf den ersten Blick nicht als solche erscheinen.

Für ihn persönlich ist die Bezeichnung Skulptur⁴ für seine Arbeiten durchaus zulässig, auch wenn er andere Bezeichnungen wie *piece*, *work* oder einfach *Ding* gelten lässt.⁵

Lawrence Weiner wurde 1942 in der Bronx, New York, geboren. Nach dem Besuch der Stuyvesant High School in Manhattan studierte er Literatur und Philosophie am Hunter College, New York, entschloss sich allerdings rasch für eine künstlerische Laufbahn. Ab den späten 60er Jahren gehört er zu jener Gruppe Künstler, die unter dem Begriff Konzeptkunst zusammengefasst werden.

Jedoch gibt es auch im Fall Weiners unterschiedliche Meinungen bei der Zuweisung seiner Kunst an eine bestimmte Richtung: „*Zwei Jahrzehnte nach dem Auftauchen künstlerischer Praktiken, die man unter dem Begriff Konzeptkunst zusammenfasste, tritt deutlicher hervor, dass man es dabei nicht mit einem kompakten Phänomen zu tun hat, sondern dass sich darunter Tendenzen verbergen, die einander sogar diametral gegenüberstehen. Lawrence Weiners Werk bietet dafür ein gutes Beispiel: gleichen seine Arbeiten auf den ersten Blick denjenigen anderer Künstler seiner Generation, so erliegt man einem gewaltigen Missverständnis, wollte man sie damit in Übereinstimmung bringen.*“⁶

Weiner selbst versteht sich nicht als Konzeptkünstler, auch sei laut Aussage des Künstlers das wesentlich Neue der Kunst der 60er Jahre, die diesem Feld zugerechnet wird, nicht das Infragestellen des Objektes, auch nicht die Warenhaftigkeit der Kunst, sondern das Interesse des Künstlers für die

Art und Weise, wie seine Kunst konsumiert und kommuniziert werde: „*Das ist vielleicht das einzige, was man auf irgendeiner Ebene über die so genannte Konzeptkunst sagen kann. Es ist Kunst, bei der sich jemand die Mühe machte, darüber nachzudenken, was geschieht, wenn jemand sie kauft oder wenn jemand sie gebraucht.*“⁷

Auf der Suche nach seinem eigenen künstlerischen Ausdruck arbeitete Weiner in unterschiedlichen Ausdrucksformen und Medien.

Um 1960 entstand eine Explosionsarbeit, *Cratering Piece*, auf einem freien Feld in Kalifornien. Simultan explodierten TNT-Sprengkörper, Publikum war dabei nicht anwesend.⁸ Zu diesem Vorgang gibt es eine spätere Arbeit, *A FIELD CRATERED BY SIMULTANEOUS TNT EXPLOSIONS*, 1968, beziehungsweise *A WALL CRATERED BY A SINGLE SHOTGUN BLAST*; Nr. 030, 1968. Weiner hierzu: „*Da gibt es eine Verbindung zu einer Arbeit der frühen 1960er Jahre, zum 'Cratering Piece'. Bevor ich mit Sprache arbeitete und diese Krater in der Wüste machte, war ich davon überzeugt, dass jeder Krater einzigartig, also ein Original, war. Ich brauchte wirklich einige Jahre, bis ich realisierte, dass nicht die Krater originär waren, sondern die Idee, den Krater zu erzeugen und mit der Möglichkeit, diese Idee in Sprache zu fassen, nahm ich dem Ganzen die Aufregung um den Künstler mit dem Sprengstoff und die ganze Romantik. (...) Man will ja immer, dass das, was man tut, besonders und originell ist. Aber in Wirklichkeit ist das, was Kunst interessant macht, die Tatsache, dass jeder sie realisieren kann, sobald die Idee formuliert ist. Das ist der Punkt.*“⁹

Zwischen *Cratering piece* und den statements, die Weiner 1968 veröffentlicht, liegen noch einige Versuche seine Ansichten in Malerei und Skulptur zum Ausdruck zu bringen.

Die Propeller Paintings (1962 – 1965)¹⁰ und die Removal Paintings, seit 1966¹¹, sind hier zu nennen. Die Propeller Paintings zeigen in unterschiedlichen Formaten und Ausführungen immer das gleiche Motiv: das Testbild der Fernsehprogramme in den 60er Jahren.

Bei den Removal Paintings bezieht Weiner den Käufer, er nennt ihn ‚receiver‘, also Empfänger, direkt in den Entstehungsprozess des Werkes mit ein, indem er ihn bestimmen lässt, welche Maße und welche Farben das Gemälde haben soll. Zudem bestimmt der Käufer, welche Bildecke abgetrennt wird und wie groß die fehlende Ecke sein soll. Durch dieses Vorgehen gelang es ihm, seine Rolle als Künstler

im Werkprozess auf eine neue Weise darzustellen. Künstler, Werk und späterer Besitzer werden in eine neue aktive Beziehung zueinander gebracht. Allerdings schuf er mit jedem Removal Painting nach wie vor ein Objekt, das als Unikat rezipiert wurde, wovon er sich zu distanzieren wünschte: „Der Grund, weshalb ich mit den Gemälden aufhörte, war, dass mir mit der Zeit klar wurde, dass ich nicht einfach sagen konnte, dass dieses Gemälde kein einmaliges Objekt ist, denn es wurde als ein einmaliges Objekt aufgefasst. Und so entwickelte sich das dann weiter, und inzwischen bin ich an dem Punkt angekommen, wo mich das Objekt selbst nicht mehr besonders interessiert.“¹²

Bevor die Werkform beschrieben wird mit der Weiner seine Auffassung von Kunst und ihr Eintreten in die Welt optimal umsetzt, möchte ich noch auf ein Werk verweisen, welches für Weiner eine Schlüsselposition innehat: THE STONE ON THE TABLE, 1960 – 1962¹³. Diese Arbeit entspricht formal einer Skulptur. Sie besteht aus einem bearbeiteten Stück Sandstein, den Weiner allerdings schon bearbeitet vorfand, und aus einem hölzernen Tisch, auf den der Stein gelegt wird. Zur Bedeutung dieses Werkes Lawrence Weiner selbst: „Ich bin jetzt fest davon überzeugt, dass diese Arbeit (Weiner bezieht sich auf seine Arbeit BROKEN OFF, Anm.d.A.) denselben Stellenwert hat wie „Ein Stein auf einem Tisch“: du hast ein Material und das kommt auf den Tisch. Das ist die ganze Idee von Kunst.“¹⁴

Wie kann nun Material auf den Tisch kommen, wenn

Weiner weder ein Original schaffen mag noch ihn das einmalige Objekt sonderlich interessiert?

Weiners Antwort darauf ist: Sprache plus genannte Materialien.

„Es ist überhaupt nicht wahr, dass das Material meiner Arbeit Sprache ist. Das Material meiner Arbeit ist Sprache plus alle anderen Elemente der technischen Seite, wie z. B. Zeit, Stahl oder Stein. Sprache ist wie ein Bild auf Leinwand, wirklich Öl auf Leinwand im übertragenen Sinne. Aber es ist nicht nur Leinwand, sondern es ist auch der Inhalt des Bildes. Ebenso ist der Inhalt der Skulptur keineswegs Sprache.“¹⁵

Allen Arbeiten seit 1968 liegt folgende im Januar 1968¹⁶ publizierte Absichtserklärung zugrunde:

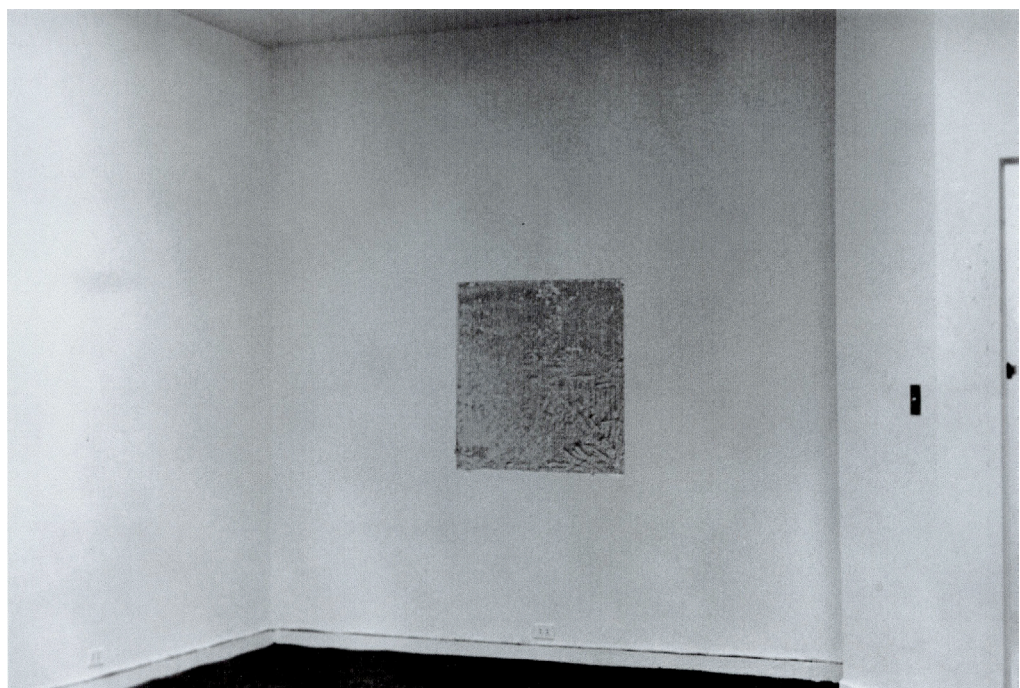
Declaration of Intent

1. The artist may construct the piece
2. The piece may be fabricated
3. The piece need not be built

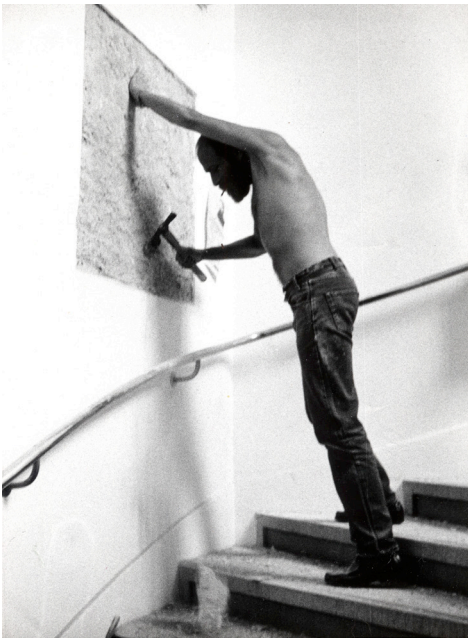
Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.¹⁷

Zumeist begleiten diese Sätze eine Ausstellung seiner Werke, sie finden Eingang in die Ausstellungskataloge oder werden auf Einladungskarten gedruckt. Ein Verständnis seiner Arbeit in ihrer gesamten Aussage ohne die Berücksichtigung dieser Absichtserklärung ist nicht möglich.

Die ersten Arbeiten dieser Art – Sprache plus



17
Lawrence Weiner, A 36"
X 36" REMOVAL TO THE
LATHING OR SUPPORT
WALL OF PLASTER OR
WALL-BOARD FROM A
WALL, Nr. 021, 1968,
LANGUAGE + THE
MATERIALS REFERRED TO
"0 Objects, 0 Painters,
0 Sculptors, 4 Artists..."
organisiert von Seth
Siegelbaum im McLendon
Building, NYC, 1969



18
Lawrence Weiner bei der Ausführung von Nr. 21 für die Ausstellung „Live in your head: When Attitudes become form“, Bern, 1969

Materialien – veröffentlichte er 1968 in STATEMENTS. Darin enthalten sind 24 Werke, die in zwei Gruppen unterteilt werden können. Er unterscheidet zwischen ‚general statements‘ und ‚specific statements‘.¹⁸ ‚General‘ oder ‚specific‘ bezieht sich dabei auf die Genauigkeit der Angaben zu den verwendeten Materialien, z. B. TWO MINUTES OF SPRAY PAINT DIRECTLY UPON THE FLOOR FROM A STANDARD AEROSOL SPRAY CAN (Abb. 19), wäre ein ‚specific

statement‘, während AN AMOUNT OF PAINT POURED DIRECTLY UPON THE FLOOR AND ALLOWED TO DRY ein ‚general statement‘ ist.¹⁹

Frühe Arbeiten muten wie Anweisungen zur Ausführung an, manche davon wurden und werden tatsächlich ausgeführt. Diese Art der Anweisungen ist für die Kunst der späten 60er Jahre nicht ungewöhnlich, bei Weiner allerdings ist es immer eine subjektlose Sprache, die nicht vorgibt, wer das Beschriebene tut, getan hat oder tun soll. Im Gegenteil distanziert er sich von einer „dirigistischen Kunst“, die er als „ästhetischen Faschismus“ bezeichnet:

„Ich bin entschieden gegen Kunst, die jemandem etwas vorschreibt. Ich denke, dass alle dirigistische Kunst, ich würde fast sagen choreographische Kunst, Kunst, die Leuten Anweisungen gibt, die ihnen in einem nicht-konventionellen Aspekt etwas aufnötigt (...), sich etwas anmaßt, zu dem Kunst nicht berechtigt ist. Es ist ästhetischer Faschismus... Ich lehne Kunst ab, die man angeblich nicht erfahren kann, wenn man nicht etwas genau Vorgeschiedenes tut, denn das ist Choreographie, und für mich ist das wirklich allen Ernstes ästhetischer Faschismus.“²⁰

Sein Anliegen, Anweisungen zu umgehen, um keine ‚dirigistische Kunst‘ zu produzieren, kann uneingeschränkt für die Einbindung des Betrachters geltend gemacht werden, für die Ausführung seiner Kunstwerke mit einer Einschränkung: eine Gruppe früher statements, die specific statements, gehen meist mit einer realen Ausführung des beschriebenen



19
Lawrence Weiner, TWO MINUTES OF SPRAY PAINT DIRECTLY UPON THE FLOOR FROM A STANDARD AEROSOL SPRAY CAN, Nr. 017, 1968 LANGUAGE + THE MATERIALS REFERRED TO

Vorgangs einher.

A 36" X 36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALL-BOARD FROM A WALL, Nr. 021, 1968, (Abb. 17, 18) oder TWO MINUTES OF SPRAY PAINT DIRECTLY UPON THE FLOOR FROM A STANDARD AEROSOL SPRAY CAN, Nr. 017, 1968 gehören zu diesen Arbeiten.

Eine Skulptur Weiners kann aber auch nur ein einziges Partizip sein: z. B. THROWN, Nr. 129²¹ aus dem Jahr 1969.

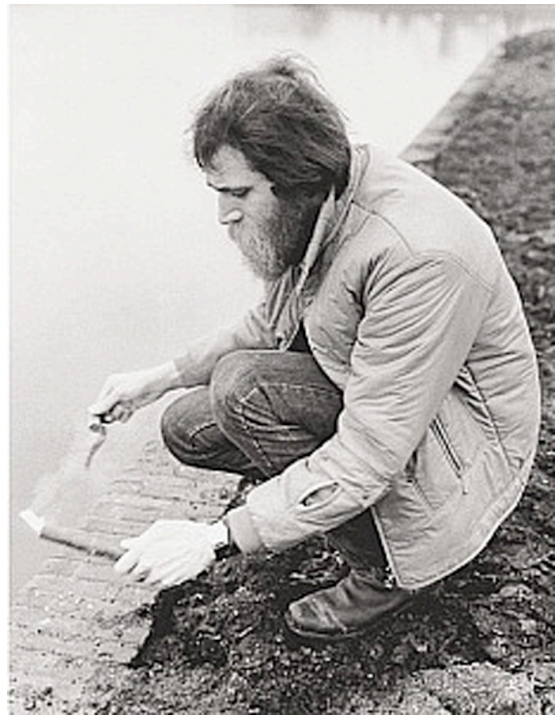
Ein gutes Beispiel für eine frühe Skulptur, die das Zusammenspiel von Sprache, Material und Aktion beleuchtet, ist THE RESIDUE OF A FLARE IGNITED UPON A BOUNDARY, 1969. Weiner präsentierte diese Arbeit im Stedelijk Museum in Amsterdam. In der Ausstellung selbst war der geschriebene Satz auf einer kleinen Karte an einer Wand zu sehen. Dem ging das Ausführen der Aktion voran: das Abbrennen einer Fackel an einer Begrenzung. Weiner führte die Arbeit selbst am Stadtrand von Amsterdam aus. Davon gibt es Aufnahmen, die die einzelnen Schritte dokumentieren. Die Dokumentation der Ausführung seiner Arbeiten forciert Weiner nicht, spricht sich aber auch nicht dagegen aus.²² Die Dokumentationsfotografien sind nicht Teil des Kunstwerkes (Abb. 20).

Wenngleich es von Weiner keine Vorgabe gibt, wie seine Arbeiten ausgeführt werden sollten und ob überhaupt, gibt es in den letzten Jahrzehnten vermehrt die Ausführung als Schriftzug an einer Wand – innen, wie außen. In den späten 60er Jahren waren es oftmals einfache Kärtchen mit dem statement darauf an eine Wand gepinnt.

Die Verortung seiner Arbeiten als Schriftzüge an der Wand ist allerdings kein Einfall Weiners, sondern geht auf den Sammler Giuseppe Panza di Biumo zurück.

Weiner berichtet von dieser Entwicklung während unseres Gespräches:

*"You know why the work is on the wall? It never was on the wall (...). Either I built it or it was on a little card tacked on the wall with a pin. Like Giuseppe Panza di Biumo - I never met him - wrote to me (...) that his architect asked if it was possible to just paint it onto the wall. Because he was carrying these pieces of paper that were falling apart, to show people, because he was afraid that he was not getting the English right. He liked the work a lot. (...) and the next show I made in Milano at Toselli, we painted it on the wall. We hired a master sign painter and painted it on the wall. That was it."*²³



20

Lawrence Weiner, THE RESIDUE OF A FLARE IGNITED UPON A BOUNDARY, 1969, LANGUAGE + THE MATERIALS REFERRED TO

Gehen wir noch einmal zurück zur Absichtserklärung: der erste Satz sagt aus, dass der Künstler selbst die Arbeit ausführen kann. Dies stellt eine Möglichkeit der Materialisierung dar, die Weiner oft wählte.²⁴

Der zweite Satz lässt eine weitere Möglichkeit zu: die Arbeit kann hergestellt werden, dabei wird nicht ausdrücklich festgelegt, wer dies tun kann und wie dies zu tun ist. Weiner gibt keine explizite Anleitung, wie es zum Beispiel für die Wall Drawings von Sol LeWitt der Fall ist. Die Entscheidung, welchen Zustand oder welches Aussehen die Arbeit einnimmt, liegt beim Empfänger. Der Empfänger einer Arbeit von Weiner erhält lediglich die exakte Wortfolge, es gibt hierfür keine bestimmte Übergabeform. Weiner selbst erläutert die verschiedenen Möglichkeiten, wie seine Arbeiten übermittelt werden können, in folgendem Zitat: *"They assume the responsibility that this is art as well as I assume the responsibility. And I will either transfer the piece to them by, if they choose, building it, which is fine with me. They can have it built. Or we can discuss it orally, verbally, or they can read it in a book and we shake hands on it. There is never a document that passes that's signed. Quite often, I'll give a piece of paper with the piece*

written on it, but that's just you know, my own little quirk in case they forget the exact wording. But it's never signed. It only got my name in block letters which is the assumption of responsibility, or it's on a typed piece of paper with the piece written on it. No signatures. The only record that someone owns the piece is filed with a lawyer on a typewritten sheet. And filed in one set of books that I have and in another set of books that's in a safe-deposit box."²⁵

Sollte ein Empfänger mehr als nur die memorisierbaren Worte wünschen, erhält er ein Schreiben des Notars Weiners mit der „Bestätigung über die Übertragung des Besitztitels“: „Wenn eine Arbeit verkauft wird, bekommt der Käufer die Arbeit. Wenn sie einen weiteren Nachweis wollen, erhalten sie von einem Anwalt eine Bestätigung über die Übertragung des Besitztitels. Es gibt kein eigentliches Registrierungsformular. Sollen die, die Zertifikate brauchen, sich selbst welche machen. Es ist keine Armbanduhr mit einer Garantie – es ist eine Sache, die immer zur Diskussion steht.“²⁷.

In den Panza Papers ist ein solcher Schriftverkehr zwischen Panza, Weiner und Jerald Ordovery, dem Notar Weiners, abgelegt.²⁸ Für Weiner kann der Kauf einer seiner Arbeiten nicht zum Besitz dieser führen, da sie kein Unikat sind²⁹ und theoretisch von jedermann in Besitz genommen werden können. Einmal gehört und gesehen, sind sie im Kopf des Betrachters: *“Once you know a work of mine, you own it. There is no way to climb into somebody's head and remove it.”*³⁰

Ausserhalb des Kopfes – in der realen, öffentlichen Ausstellungs- und Kunstwelt – allerdings gelten die Gesetze des Urheber- und Besitzrechts: *“The limitation is that you can't use it if it's not yours. Or you don't have the permission. Then I call Artist's Rights.”*³¹ Die Erlaubnis zur Ausführung erteilt im Bedarfsfall der Eigentümer.

Der 3. Satz der Absichtserklärung lautet *“The piece need not be built”*. Weiner erklärt ihn folgendermaßen: *„Ich wollte mit dem Satz sagen, dass es egal ist, wie ein Kunstwerk ausgeführt wird und von wem. Das heißt, es muss gemacht werden, aber es braucht nicht gebaut zu werden. ‚Need not to be built- is not the same as need not to be made‘. Das ist wie bei einem Architekten. Der zeigt die Zeichnung her, und damit hat er das Haus als Idee gemacht, egal, ob es gebaut wird, und egal, wie sehr dann der fertige Bau von der ursprünglichen Idee abweicht. Seine Leistung war der Entwurf.“*³²

Bemerkenswert ist darüber hinaus der Zusatz: *„Jeder Zustand ist gleichwertig und stimmt mit der Absicht des Künstlers überein.“* Es gibt demnach keine Form, keinen Zustand des Werkes, der nicht im Sinne des Kunstwerkes und des Künstlers ist.

Lawrence Weiners Kunst beschäftigt sich mit der Beziehung von Menschen zu Gegenständen³³, die Beziehung von Gegenständen zu Gegenständen in Beziehung auf Menschen³⁴.

Besonders deutlich wird Weiners Arbeitsweise in seiner Antwort auf Christine Breyhans Frage, wie er nun zu seinen Texten komme: *„Das ist die beste Frage, denn sie ist ganz einfach zu beantworten. Ich bin Materialist, ich bin Künstler. Ich nehme verschiedene Dinge und versuche, daraus eine Skulptur zu bauen. Ich probiere so lange, bis ich zu einem Punkt komme, wo ich sage ok. Dann fertige ich davon eine Übersetzung in Sprache an. Das ist es. Dann heißt es, wie, das ist schon fertig? Manchmal mache ich alles selbst, manchmal übernehme ich Sprichwörter. Aber auch sie sind keine Readymades, sie sind populärer. Vielleicht ist es schwierig, den Inhalt meiner Arbeiten als Gebrauchswert im Leben zu integrieren, wenn man nichts an seinem Leben verändert.“*³⁵

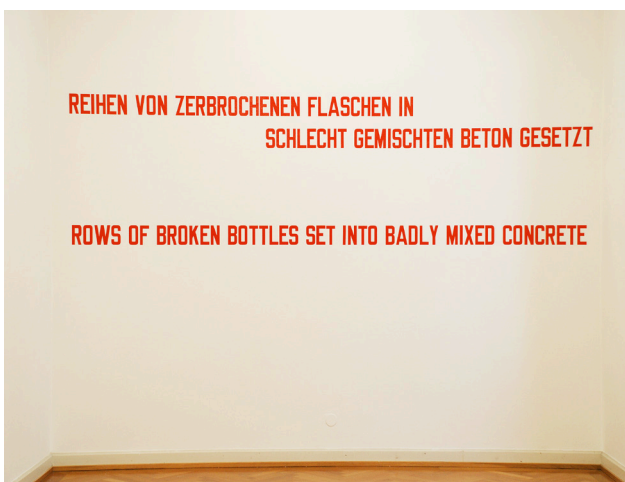
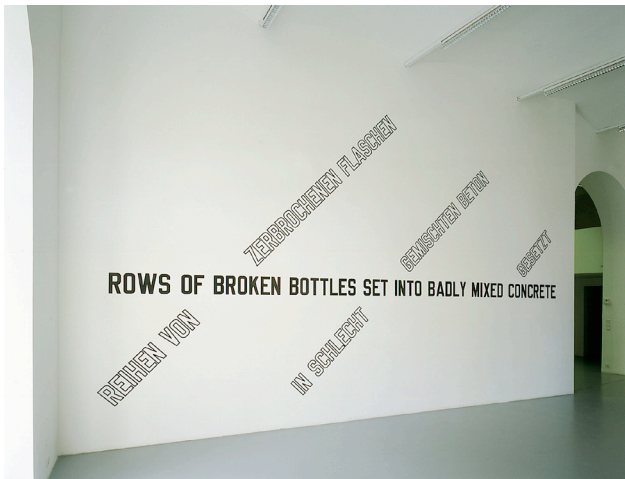
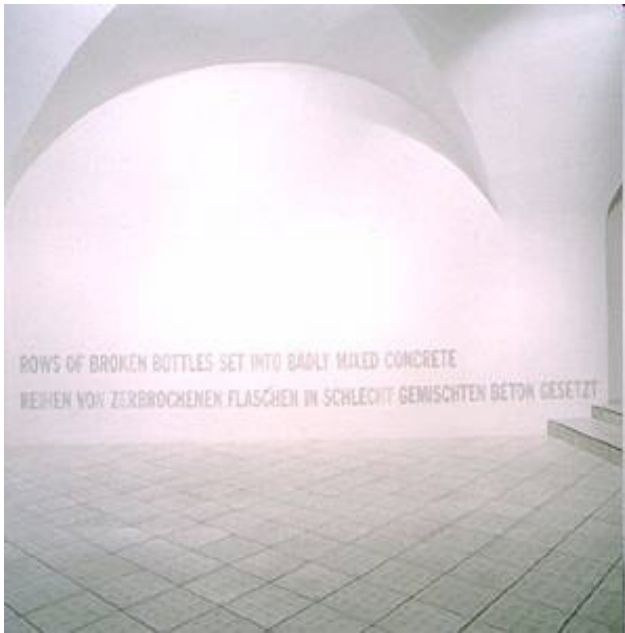
Die Bedeutung der Worte ist die Skulptur.³⁶

Für die Auseinandersetzung mit dem Werk Weiners aus konservatorischer Sicht interessant sind die Aspekte Material, Ausführung und Wiederholbarkeit der Arbeiten. Von Bedeutung ist zudem die Frage, welche Elemente Weiner als Sprache betrachtet.

Um sich diesen Aspekten anzunähern, wird im Folgenden der faktische Umgang mit seinem Werk im aktuellen Ausstellungsbetrieb, im musealen Kontext und im öffentlichen Raum anhand von Beispielen dargestellt.

Faktischer Umgang

Wie erwähnt, können uns Weiners Sprachskulpturen in vielfacher Form begegnen. In den letzten Jahren sind es größtenteils Schriftzüge im Innen- und Außenraum, die durchaus den gestalterischen Stempel Lawrence Weiners tragen. Meist bittet der Empfänger Weiner nach einem Entwurf für die Ausführung. Weiner nennt dies einen Vorschlag, den der Empfänger verwenden kann, sofern er Gefallen findet. Er kann sich aber auch für eine andere Ausführung entscheiden, allerdings ohne den genauen Wortlaut der Skulptur zu verändern.³⁷ Die Ausführung seiner Werke orientierte sich in den letzten Jahren fast ausschließlich an der ästhetischen



21 - 23
Lawrence Weiner, ROWS OF BROKEN BOTTLES SET INTO BADLY MIXED CONCRETE, 1996, LANGUAGE + THE MATERIALS REFERRED TO

Vorstellung Weiners. So ist es nicht verwunderlich, wenn der Kunsthistoriker Martin van der Koelen anmerkt, dass der Aufwand bei der Realisierung doch enorm sei, wo doch die Ausführung laut der statements zweitrangig sei.³⁸ Dennoch möchte Weiner seine Entwürfe als Vorschläge verstanden wissen³⁹ und es gibt auch Ausführungen, die der Vorstellung des Besitzers der Arbeit entspringen. Der Sammler Herman Daled zum Beispiel ließ die Arbeiten RIGHT OF CENTER, LEFT OF CENTER, MIDDLE OF THE ROAD, alle 1970, und AS IF IT WERE, 1971, als Abreißblöckchen ausführen, so dass jeder Ausstellungsbesucher sich einen „Weiner“ mit nach Hause nehmen konnte.⁴⁰

Ist eine Arbeit einmal in einer bestimmten Gestaltung ausgeführt, muss das nicht bedeuten, dass dies nun die einzig vorstellbare Version dieser Arbeit ist. Daran hält weder der Künstler noch der Empfänger fest. So existieren von ROWS OF BROKEN BOTTLES SET INTO BADLY MIXED CONCRETE, 1996 mittlerweile drei unterschiedliche Ausführungen. Abbildung 21 zeigt eine Version, die 1996 in der Galerie Hubert Winter in Wien zu sehen war. hier wurde der Schriftzug in den Putz der Galeriewand gemeißelt. Die mittlere Abbildung zeigt die gleiche Arbeit in der Galerie Mezzanin, Wien im Jahr 2006 mit schwarzen Buchstaben und einer schrägen Anordnung der deutschen Übersetzung. Die letzte Version stammt aus dem Jahr 2010, hier nun aus roter, glänzender Vinylfolie, zu sehen im Künstlerhaus in Bregenz. (Abb. 21 - 23).

Für Weiner haben sie alle die gleiche Bedeutung und stehen ohne hierarchische Wertung zur Disposition.⁴¹ Eine Sprachskulptur Weiners kann an verschiedenen Orten gleichzeitig auftreten. Es gibt dabei keine Limitierung der gleichzeitig gezeigten Versionen. Wichtig ist jedoch, dass das Besitz- und Urheberrecht gewahrt wird.⁴²

Ist die Entscheidung gefallen, welche Gestalt die Sprachskulptur annehmen soll – nach einem Entwurf von Weiner oder nach den Vorstellungen des Empfängers, übernehmen die Ausführung mittlerweile meist Fachkräfte. Das Material der Ausführung ist nicht im Detail beschrieben.

Bei Entwürfen Weiners gibt es zum Teil Farbangaben. So nennt Weiner neben den Maßen und der Anordnung von TO THE SEA-ON THE SEA-FROM THE SEA-AT THE SEA-BORDERING THE SEA, Nr. 157 – 161, 1970, anlässlich einer Ausstellung im Museum of



24
Lawrence Weiner, BROUGHT ABOUT, 2009 , A. Rieper AG, Vintl, Italien.

Contemporary Art in Los Angeles auch die Farbigkeit, die er mit einem Farbmuster verifiziert.⁴³

Für die Ausführung der Arbeit BROUGHT ABOUT in Vintl, Italien, 2009, schickte Weiner eine technische Zeichnung an den Empfänger. Darin wird die Schrifttype charakterisiert und die Platzierung an der Gebäudefassade, die Farbigkeit allerdings wird nicht erwähnt. Der Empfänger, A. Rieper AG, hat sich für Rot und Schwarz entschieden (Abb. 24).⁴⁴

Weiner selbst misst dem Material der Ausführung wenig Bedeutung zu⁴⁵. Manchmal gibt er Angaben zu Farbe und Technik (Schablonieren etc.), aber nicht in allen Fällen. Und auch hier will Weiner seine Angaben als Vorschläge verstanden wissen, deren strikte Einhaltung von ihm nicht eingefordert wird.

In einem Gespräch⁴⁶ mit Jonas Ekeberg, im Jahr 1995 äußert sich Weiner zu verschiedenen Typographien. Weiner wählt die Schrifttype für seine Vorschläge sorgfältigst aus. Die Schrifttype Franklin Gothic Extra Condensed verwendete er lange Zeit, später auch FF Offline, eine Schablonierschrift, die 1993 von Roelof Mulder entwickelt wurde.⁴⁷ Weiner hat auch eine eigene Schrift entworfen – Margaret Seaworthy Gothic – und erachtet Helvetica, als zwar serifenlose, aber für Weiner mit ungeeigneten Konnotationen belegte Schrift, und Serifen generell als nicht passend für sein Werk:

„Ich mag die Helvetica nicht. Sie steht für eine Art Modernismus, an den ich nicht glaube. Sie steht für einen Optimismus, der uns in den Zweiten Weltkrieg führte. Das Museum of Modern Art benutzt Helvetica, und Helvetica ist anscheinend die Schrift, die die meisten akademischen Künstler bevorzugen, Künstler, die mehr oder weniger denken, das sie einen Platz irgendwo in der Welt finden können. Wo sie dann unterrichten, solange sie leben.

Ich mag keine Schriften mit Serifen. Aber manchmal, wenn ich das nicht bestimmen kann, benutzt man eine Serifenschrift. Sie hat ihre eigene Kraft. Sie sagt, dass etwas intellektuell und intelligent ist. Aber meine Arbeiten sind nicht intellektuell, sie sind nicht intelligent. Die Arbeiten eines Künstlers sollen keinen Sinn ergeben, sie sollen Bedeutung haben. Das ist ein Unterschied. Und wenn man keine Serifen nimmt, ist man damit direkt bei der grundlegenden Bedeutung. Entweder sie funktioniert oder sie funktioniert nicht.“⁴⁸

Weiners Skulpturen werden nicht datiert, allerdings fortlaufend nummeriert.⁴⁹ In den meisten Katalogen

wird die Datierung allerdings angegeben mit dem Zeitpunkt der Entstehung der Arbeiten, nicht mit dem Ausführungsdatum. Das Ausführungsdatum ist ohnehin meist durch die Ausstellungsdaten bekannt. Sofern die Arbeiten in einem Land gezeigt werden, in dem Englisch nicht die Muttersprache ist oder nicht so geläufig ist, werden die Skulpturen in die jeweilige Landessprache übersetzt und gemeinsam mit der englischsprachigen Version gezeigt.⁵⁰ Die Übersetzung ist möglich, da es Weiner nicht um den Wortklang als solchen geht, sondern um die präzise Vermittlung des Beschriebenen, der Wortbedeutung, die verständlich und gebrauchbar⁵¹ sein soll.

Da Weiners Skulpturen aus “Language and the materials referred to” bestehen, die Materialien aber, auf die sich die Worte beziehen, in einer Metaebene angesiedelt sind, ist es nun interessant zu sehen, was Sprache ‚language‘ im Sinne Weiners ist.

Ein Blick in das Gesamtverzeichnis der Skulpturen Weiners bis ins Jahr 1993 zeigt verschiedene Phasen in der Verwendung von Sprache.

Die ersten Arbeiten sind mit Schreibmaschine getippte Sätze auf Papier oder auch mit Kreide auf Straßen, Wände o.ä. geschrieben.⁵²

Sind es zu Beginn reine Worte, gesellen sich bereits ab den frühen 70er Jahren zu den Buchstaben weitere Zeichen, die allerdings allesamt im Repertoire einer Schreibmaschine⁵³ zu finden sind (Abb. 25, 26).⁵⁴

Bei #395 (Abb. 27) tauchen nun erstmals Rahmungen der Worte auf, auch diese Rahmen sind essentieller Bestandteil der sprachlichen Ausdrucksweise Weiners und nicht grafisches Beiwerk. Die Farbigkeit der Rahmen ist dabei ohne Bedeutung.

Anfang der 70er Jahre finden wir ebenso kursiv gesetzte Zeichen, mit denen Weiner „ein Spiel mit Richtungswechseln moduliert“⁵⁵.

Die Skulptur #652 (Abb. 29) stammt aus der Phase der späten 80er, frühen 90er Jahren. Hier finden neben Buchstaben und Schreibmaschinenzeichen weitere Elemente Verwendung, die nun komplexer werden, sich von der Sprache im herkömmlichen Sinn noch weiter entfernen. Bei FUEL ADDED TO THE FLAME, #611 (Abb. 28), werden Klammern und Rahmung erstmals kombiniert, die Ausführung damit gestalteter und grafischer.

#645 zeigt erstmals Kreise, in die einzelne Worte

A () C
 SHARPENED CARRIED DONE AGAIN PERHAPS ...
 A C
 ()
 A () D
 SHARPENED FLATTENED CARRIED DONE AGAIN PERHAPS ...

25 #324

... INDIRECTLY *BUT* CLOSE

... DIRECTLY *BUT* CLOSE ...

26 #354

FROM MAJOR TO MINOR
 FROM SMALL TO LARGE

27 #395

FUEL ADDED TO THE FLAME

(JETER DE L'HUILE SUR LE FEU)

28 #611

ONE TOO MANY
 (HELTER SKELTER)

ONE TOO MANY
 (ALL IN ORDER)

29 #652

WINE POURED UPON THE SEA

BREAD CAST UPON THE WATER

30 #712 A, #712 B

eingebettet sind.

Mehrfach gefragt, warum in seinen Arbeiten immer mehr grafische Elemente zu finden sind, antwortet Weiner: „Da sie notwendig wurden. So wie wenn man sein Vokabular in einer Sprache erweitert und man komplizierte Sachverhalte vermitteln will beziehungsweise Dinge sagen will, die die Sprache bisher nicht erlaubte. Irgendwann begann ich, Symbole zu verwenden. Sie sind verständlich, aber sie haben noch keinen Namen. Ich verwende sie einfach. Damit zu arbeiten, ist keine besondere Erfindung von mir. Diese Symbole können doch als konventionell bezeichnet werden, wenn sie von einem großen Prozentsatz der Leute verstanden werden.“⁵⁶

Mit #712 A und #712 B (Abb. 30) kommt ein neuer Aspekt in die Arbeiten: grafische oder geometrische Elemente, die als Übersetzung der Worte gesehen werden können.

Für Weiner sind diese grafischen Übersetzungen des Beschriebenen zum Werk zugehörig, da sie Sprache sind: *“But that’s language. These things are language. They are not any graphics, they are language. Basically it is an explanation, it’s another language. It’s a translation.”*⁵⁷

Unter dem gleichen Aspekt ist TAKEN TO AS DEEP AS THE SEA CAN BE (Abb. 32) aus dem Jahr 2005, zu sehen. Die Schleife, die die Bewegung nachzeichnet, die etwas vollführt, wenn etwas in etwas eintaucht, wendet und wieder auftaucht, ist integraler Bestandteil der Arbeit:

„Diese Arbeit von 2005 handelt davon, zu der tiefsten Stelle des Meeres mitgenommen zu werden. Dies ist eine physische Sache. Konsequenterweise sagt dir diese Skulptur gleichzeitig, dass du nur davon erfährst, wenn alles wieder auftaucht. Daher auch das Zeichen. Es ist die Betonung der Idee durch ein Symbol. Eine große Masse taucht ab und dann wieder auf – sonst würde man ja nicht wissen, dass sie überhaupt abgetaucht ist. Es geht um Bewegung und Erkenntnis.“⁵⁸

Ausführungen von A PURSUIT OF HAPPINESS ASAP, 2004 (Abb. 31) zeigen den oben beschriebenen Zusammenhang von Sprache, Symbol und grafischem Element sehr deutlich: Farbe, Größe und Anordnung der Buchstaben auf der Wand oder wie hier auf Holz sind variabel, der Kreis um A und der Rahmen um

ASAP sind allerdings integraler Bestandteil. Für die Arbeiten ab 1993 gibt es kein veröffentlichtes Gesamtverzeichnis. Dies erschwert die Analyse, welche Teile nun integraler Bestandteil sind und welche nicht. So ist in der immer mehr gestalteten Ausführung nicht klar, ob nun z. B. die farbliche Komponente, auch sprachlichen Charakter erhält oder nicht.

Weiners schriftliche Antwort auf meine Frage nach einem Gesamtverzeichnis ab 1993 und Elementen, die nicht zum allgemeinen Sprachgebrauch gehören, lautete:

*"IN REGARD TO YOUR SECOND QUESTION: THIS IS 2011 & ALTHOUGH THEY DO NOT APPEAR IN A TYPOGRAPHIC BOOK OF SYMBOLS ALL OF THE SYMBOLS USED WITHIN THE WORK ARE RECOGNIZABLE TO A PUBLIC. MUCH AS WITH OBJECTS & WORDS THE PUBLIC MAY NOT AGREE UPON THE SPECIFIC USE OF IT IN RELATION TO ANOTHER PUBLICS SPECIFIC USE FOR IT BUT THEY ARE IN THE END USEFUL."*⁵⁹

An dieser Stelle besteht weiter Bedarf, zu verstehen, was Weiner unter Sprache subsummiert.⁶⁰ Die Arbeit an einem Gesamtverzeichnis ab den Jahren 1993 erscheint unerlässlich.

Beenden möchte ich diesen Aspekt vorerst mit Weiners Worten:

*„Jede Zeichensetzung ist Sprache.“*⁶¹

Ein Blick in das Œuvre Weiners seit 1968 zeigt, dass, auch wenn die Absichtserklärung für alle Werke gilt, es Unterschiede in der Präsentation gibt. Frühe Werke, dabei auch nicht durchgängig alle, gehen mit einer realen Ausführung des Beschriebenen einher. Martin van der Koelen spricht von *„scheinbaren Anweisungen für die Herstellung von materialen Kunstwerken“*⁶², wenn er sich auf die frühen Werke bezieht: *„Die Art der Formulierung erzeugt eine eigenartige Ungewissheit, ob wirklich die Texte selbst die Kunstwerke sind, oder nicht die materialen Endprodukte, die bei der Befolgung der Anweisungen entstehen.“*⁶³

A 36" X 36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALL-BOARD FROM A WALL, Nr. 021, 1968 oder TWO MINUTES OF SPRAY PAINT DIRECTLY UPON THE FLOOR FROM A STANDARD AEROSOL SPRAY CAN, Nr. 017, 1968,⁶⁴ gehen immer mit einer realen Ausführung einher. Gemein ist allen



31
Lawrence Weiner, A PURSUIT OF HAPPINESS ASAP, 2004, LANGUAGE + THE MATERIALS REFERRED TO

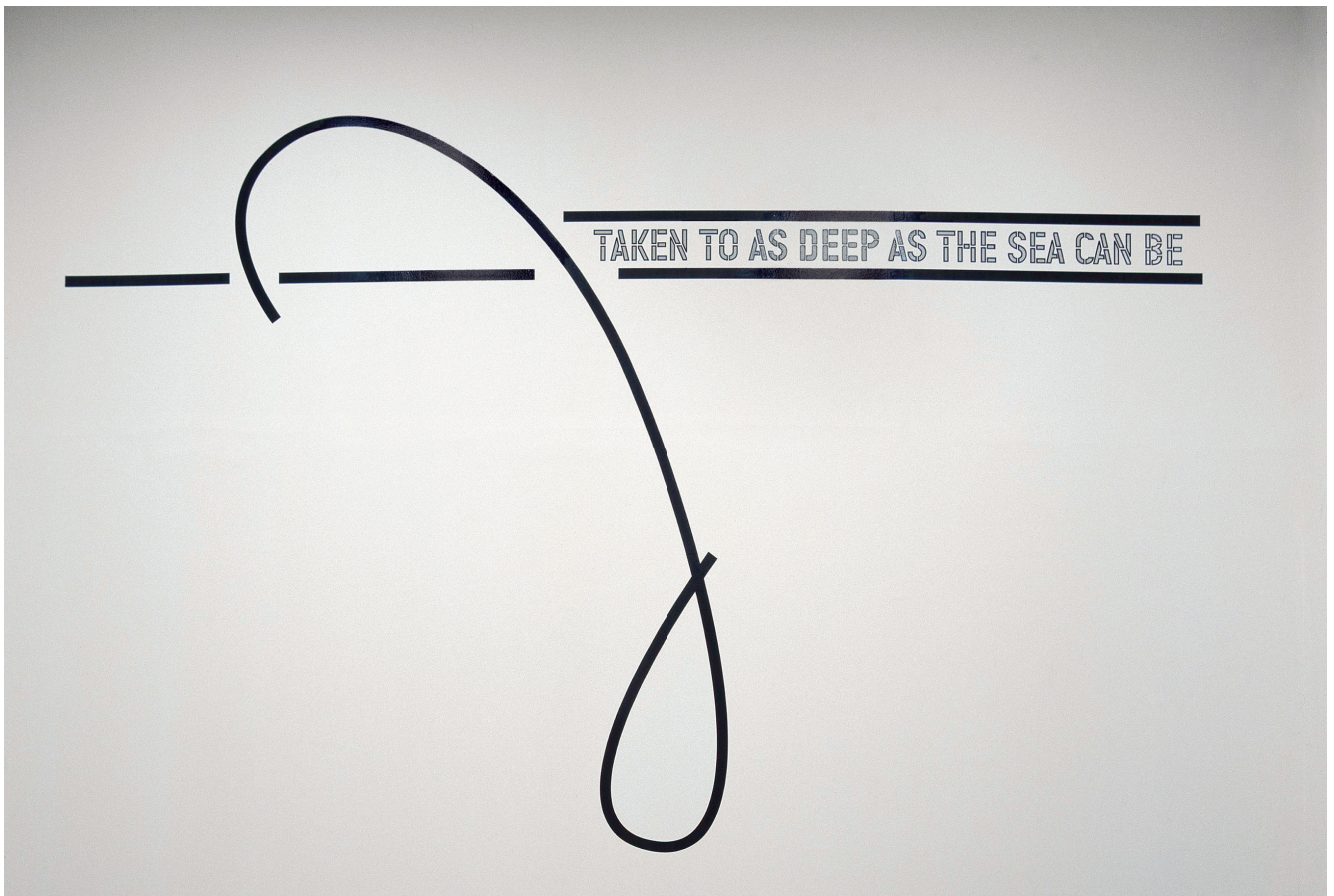
diesen Arbeiten, dass sie ‚specific statements‘ sind, das heisst Weiner gibt genaue Angaben zu Maß oder Menge.

Die Übertragung des Beschriebenen in eine physische, materiale Form, nennt Weiner *“iconic form“*⁶⁵. Während unseres Gespräches wurde allerdings klar, dass Weiner hier keine stringente Meinung vertritt. Mal ist die Ausführung *“a necessity“*, ein anderes Mal würden auch bei den frühen Arbeiten die reinen Texte genügen, sofern jeder lesen könne.⁶⁶

Hubert Winter, ein Wiener Galerist von Lawrence Weiner, wiederum ist der Meinung, dass die frühen Arbeiten auf eine Ausführung angelegt sind, während die späteren dieser nicht bedürfen.⁶⁷

2007 anlässlich der Ausstellung AS FAR AS THE EYE CAN SEE am Whitney Museum of American Art in New York wurden mehrere dieser frühen Arbeiten von Weiner selbst realisiert und materialisiert.

1983 kuratierte Jean-Hubert Martin an der Kunsthalle in Bern eine Ausstellung zum Werk Weiners. Er bat



32

Lawrence Weiner, TAKEN TO AS DEEP AS THE SEA CAN BE, 2005

Weiner, zehn Arbeiten nach seinen Vorstellungen zu realisieren, bat weitere zehn Personen aus Bern, zehn Arbeiten auszuführen und zehn wurden auf rein sprachlicher Basis gezeigt.

Weiner dazu in einem Interview mit Edward Levingwell: *„Es schien mir zu beweisen, dass die einen (die nicht-sprachlich ausgeführten, Anm. d. A.) irgendwie physischer ausgeführt waren als die physische Existenz der Sprache selbst; sie waren lesbar. Sie waren nicht so vieldeutig wie bei der Verwendung von Sprache, sie haben die Leute nicht vor die Frage gestellt, welche Materialien verwendet werden sollten, sie haben ein realistisches Bild, Gefühl hinterlassen (...) und deshalb ist es mir immer noch irgendwie lieber, etwas nur in sprachlicher Form zu präsentieren, weil ich den Leuten das nicht auf diese Weise vorschreiben möchte. Ich möchte mir mein Recht bewahren, als Künstler die Beziehungen zu präsentieren, statt vorzuschreiben, wie diese Beziehungen sich manifestieren sollen. Ich bin nicht der Typ, der gerne nach vorgeschriebenen Regeln tanzt.“*⁶⁸

Auf der Einladungskarte zur Ausstellung (Abb. 33)

werden ausgeführte, mit einer Aktion verbundene Arbeiten als ‚Re-constructions‘ bezeichnet.

Eine Arbeit, die bisher immer mit der beschriebenen Aktion verbunden wurde, ist A 36“ X 36“ REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALL-BOARD FROM A WALL, Nr. 021, 1968

Diese Arbeit wurde zum ersten Mal bei Seth Siegelaub 1969 in der Ausstellung January 1-31, in der Folge bei „When Attitudes Become Form“, 1969, kuratiert von Harald Szeemann, 1983 in der Kunsthalle in Bern gezeigt. Ein weiteres Mal – es sind dies nicht die einzigen Ausstellungsorte – wurde die Arbeit 2008 im K21 in Düsseldorf gezeigt. An allen Orten wird nicht nur der Satz als Werk, sondern auch die Ausführung des Beschriebenen, das tatsächliche Entfernen des beschriebenen Ausschnittes an einer Wand, gezeigt.

Auf die Frage, ob die erneute Ausführung eines Werkes aus dem Jahr 1968 eine neue Arbeit, eine weitere Realisierung oder eine Wiederaufführung sei, antwortet Weiner: *„Es ist einfach dasselbe Werk. Alle meine Arbeiten können zum gleichen Zeitpunkt an verschiedenen Orten gezeigt werden. Es ist stets*

dasselbe Werk. Es ist ein spezifisches Objekt, das keine spezifische Form hat.“⁶⁹

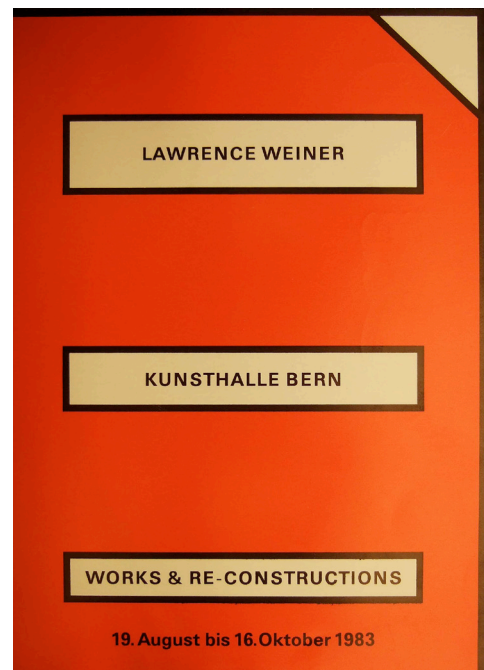
Auf SMASHED TO PIECES (IN THE STILL OF THE NIGHT), Nr. 670, 1991 möchte ich im Weiteren näher eingehen (Abb. 34)

SMASHED TO PIECES (IN THE STILL OF THE NIGHT) ist als silberner Schriftzug mit schwarzer Konturierung auf weißem Grund auf allen vier Seiten des oberen Abschlusses am Flakturm im Eszterhazy Park in Wien in der Gumpendorferstrasse zu lesen. Die Höhe der einzelnen Buchstaben ist ca. zwei Meter. Die Schrift ist von weither sichtbar und prägt das Mariahilferviertel rund um den Flakturm. Die sechs Flaktürme in Wien wurden auf Befehl Hitlers in den Jahren 1943/44 erbaut.

Der Leitturm im Eszterhazy Park ist städtischer Besitz, der Denkmalschutz wurde für diesen Turm 2003 aufgehoben. Hauptnutzer des Gebäudes ist das Haus des Meeres, das unter der Leitung von Franz Six dort seit 1958 als privater Verein ein Aquarium mit Süßwasser- und Meerestieren unterhält. Desweiteren gibt es außen eine Kletterwand des ÖAV und im Keller ein Foltermuseum. Der Eszterhazyflakturm zählt damit sicher zu den meist genutzten der Wiener Flaktürme.

Weiners Arbeit wurde anlässlich der Wiener Festwochen 1991 ausgeführt und als Dauerleihgabe von Weiner an die Stadt Wien übergeben. Lawrence Weiner konzipierte die Arbeit nicht für den Flakturm, sondern als eigenständige Arbeit, die auch zuerst als kleiner Schriftzug in der Galerie Hubert Winter, Wien, ausgestellt war.⁷⁰ Durch die Anbringung der Schrift auf einem Flakturm der Nationalsozialisten lassen sich leicht Assoziationen zu Kriegszerstörung, Luftangriffe oder ‚Kristallnacht‘ knüpfen: „Weiners Arbeit auf dem Flakturm erinnert an die ehemalige Funktion dieses Bauwerks im 2. Weltkrieg als Plattform für die Abwehr feindlicher Luftangriffe. (...) Die Referenz auf die Geschichte dieser Stadt macht die Arbeit zum Emblem der drohenden Vernichtung, die jeden Moment geschichtlichen Geschehens begleitet.“⁷¹

Assoziationen oder Konnotationen, die sich aus dem Kontext der Verortung einstellen, aber von Weiner so nicht intendiert sind, zeigen die Vielgestaltigkeit der Werke Weiners: „Weiner selbst zeigt sich am Kontext, in den seine Arbeiten unvermeidlich gelangen, wenn er sie in die Öffentlichkeit entlässt, uninteressiert. Für ihn ist (...) der Inhalt eines Werkes entscheidend



33

Lawrence Weiner, Einladungskarte zur Ausstellung in Bern, 1983

und nicht der Kontext, in dem es steht. (...) Aber die Bedeutung Weiners besteht gerade darin, ein Werk entwickelt zu haben, das – fast subversiv – in jedem Kontext aktiv wird, dort einen Sinn macht, sich an ihn bindet, ohne durch ihn gebunden zu sein.“⁷²

Für Weiner handelt die Skulptur vom Zerschmettern von Glas und dem sensitiven Unterschied, ob dies bei Nacht oder Tag geschieht: *“It had to do with wandering in the city at night (...). And listening to the same people in the daytime breaking bottles in the street and listening to the same bottles in the night - it’s a different sound. And it’s different moisture in the air. So it really is a different physical sound.”⁷³*

Diese Arbeit Weiners ist ein anschauliches Beispiel dafür, wie sich die Bedeutung der Worte je nach Zusammenhang, je nach Kontext herausbildet, dabei sicherlich zusätzlich noch abhängig vom Wissen des Betrachters um Ort und Geschehen.

Weiner arbeitet nicht ortsspezifisch oder kontextbezogen, auch hier hat der Betrachter/Empfänger die Entscheidung, das Werk durch Einbeziehung des Kontextes inhaltlich zu gestalten, durch Sprache und Kontext eine weitere Bedeutungsebene der Skulptur zu konstituieren. Laut Weiner kommen seine Skulpturen aus einer Atelierpraxis, der spätere Präsentationsort nimmt keinen Einfluss auf die Gestaltung der Skulptur.⁷⁴

Weiter lässt sich hier auch eindrücklich sehen, welche sinnstiftende Rolle die Übersetzung



34

Lawrence Weiner, SMASHED TO PIECES (IN THE STILL OF THE NIGHT), LANGUAGE + THE MATERIALS REFERRED TO 1991, Wien

der Skulpturen Weiners einnimmt. Die Wiener Übersetzung stammt von dem österreichischen Dichter und Schriftsteller Ferdinand Schmatz. Er übersetzte SMASHED TO PIECES (IN THE STILL OF THE NIGHT) mit *Zerschmettert in Stücke im Frieden der Nacht*. Die Kunsthistorikerin Anne Rorimer sieht im Wort „Frieden“ eine ironische Anspielung auf *„den Kontrast zwischen der konkreten Materialität von Schutt und Trümmern und der atmosphärischen Substanzlosigkeit des stillen Dunkels der Nacht.“*⁷⁵ Für Lawrence Weiner hätte „Stille“ als alternative Übersetzung für „still“ zu sehr mit „Tannenbaum“ zu tun⁷⁶, der Übersetzer Ferdinand Schmatz hingegen zieht eine assoziative Linie zwischen *piece*, *peace*, *Stücke*, *Frieden* und *Stille*.⁷⁷ Ich möchte an dieser Stelle lediglich darauf verweisen, dass die Übersetzung und ihr einmal gefundener, genauer Wortlaut nicht essentieller Bestandteil der Skulptur ist, sondern bei Bedarf geändert werden kann.

Die Wiener Festwochen, in deren Rahmen die Arbeit am Flakturm angebracht wurde, finden alljährlich für einige Wochen statt, während dieser Zeit gibt es meist temporäre Interventionen im öffentlichen

Raum. Weiner stellte der Stadt Wien, seine Arbeit als Dauerleihgabe zur Verfügung. Seit 1991 nun ist die Arbeit auf dem Flakturm installiert. Das Werk etablierte sich mittlerweile zu einem Schlüsselwerk Weiners und gehört mit zu den meist rezipierten seiner Werke im öffentlichen, europäischen Raum. Im Laufe der Jahre ließ der Zustand der Arbeit zu wünschen übrig und gab 2002 Anlaß zu einer konfrontativ geführten Diskussion um die Instandsetzung oder Restaurierung der Arbeit. Maßgeblich für eine Instandsetzung der ruinösen Arbeit setzte sich Weiners Galerist Hubert Winter ein. In der Diskussion ging es dabei nicht um die Zulässigkeit der Erneuerung oder Restaurierung einer Arbeit von Lawrence Weiner, sondern in erster Linie darum, wer die Kosten dafür zu tragen habe und ob aus einer Instandsetzung Forderungen von Seiten des Künstlers zu befürchten wären. Lawrence Weiner ließ an die Stadt Wien seine Zustimmung zur Restaurierung und damit die Verlängerung der Dauerleihgabe von seiner Seite aus übermitteln: *“To whom within the city of Wien it does concern I am in agreement that the work installed upon the*

*Flakturm requires rehabilitation. I am in agreement that this is part of Wien and should be as beautiful as is possible. With this in mind I am willing to extend the long-term loan of the work to the city. As the conversation continues it is a constant thought that art in public spaces is not about them and it is not about me it is about we. With best hopes for the work and best regards to Wien. LW*⁷⁸

In einem anderen Zusammenhang erwähnte Weiner ebenfalls, dass die Pflege seiner Werke durchaus in seinem Sinne sei und seine Arbeit im öffentlichen Kontext als erhaltenswertes Kunstwerk funktioniere.⁷⁹

2004 wurde SMASHED TO PIECES IN THE STILL OF THE NIGHT anhand der Pläne von 1991 aus den Mitteln der Stadt Wien neu ausgeführt.⁸⁰ Zusätzlich wurde der Untergrund, die Außenwände des Flakturmes in diesem Bereich, verbessert und witterungsbeständigere Farben zur Gestaltung der Schrift verwendet.

2007, lediglich drei Jahre nach Erneuerung der Schrift, kam es zu einer weiteren prekären Situation, die Hubert Winter und auch das Kulturamt erneut veranlasste, aktiv zu werden: zu Werbezwecken ließ das Haus des Meeres eine Tafel mitten im Schriftzug installieren.

Weiner berief sich daraufhin auf die Rechte eines Kunstwerkes im öffentlichen Raum innerhalb der Europäischen Union und nennt den Eingriff schlicht Vandalismus.⁸¹ Als unmittelbare Reaktion auf dieses Schreiben erging die Aufforderung des Kulturamtes an das Haus des Meeres die Werbetafel zu entfernen, was einige Monate in Anspruch nahm und von der Presse wachsam kommentiert wurde. Die Tafel wurde entfernt, doch der Wandel der Zeit und verschiedene Interessen bezüglich der Zukunft des Flakturmes lassen die Diskussion darüber, welche Eingriffe „die Würde des Kunstwerkes“⁸² wahren und welche nicht, nicht abreißen. Seit 2008 nun gibt es Bestrebungen, das Haus des Meeres außen neu zu gestalten und um ein Stockwerk mit Restaurant und Außenaufzug aufzustocken. „Dadurch soll der Flakturm zum Anker einer „Erlebnisoase“ im Bezirk Mariahilf werden.“⁸³

Der erste Entwurf hierfür liess Weiner, wohl ungläubig, dass dies Realität werden könne, zum Vorschlag verleiten, eine Delphin-Figur zusätzlich oben auf dem Dach anzubringen.

Bis jetzt gibt es drei Vorschläge von Seiten des Hauses des Meeres, die bei jedem Mal reduzierter werden, bisher aber noch nicht vom Stadtrat abgesegnet sind – die Diskussion hält an, die Suche nach der Würde

des Kunstwerkes geht weiter.⁸⁴

Bei der Übergabe der Dauerleihgabe an die Stadt Wien verwendete Weiner den Satz: „As long as it lasts“⁸⁵.

Im Zusammenhang mit der andauernden Diskussion um SMASHED TO PIECES IN THE STILL OF THE NIGHT erhält dieser Satz eine neue Bedeutung für die Akzeptanz und Permanenz von Kunst im öffentlichen Raum. So wie Weiner ihn verstanden wissen will, bezieht sich dieser Satz nicht auf das materielle Vergehen des Kunstwerkes, sondern auf das Fortdauern eines Kunstwerkes, getragen vom Verständnis und Wollen innerhalb einer Gesellschaft: *“It is not about them, it is not about me, it is about we.”*⁸⁶

„As long as it lasts“ wurde während der Diskussion um einen richtigen Umgang mit dem Werk Weiners und der bevorstehenden Erneuerung der Schrift am Flakturm auch so interpretiert, dass seine Werke nicht konservierbar oder erneuerbar von Seiten des Künstlers intendiert sind. Dies ist nicht der Fall.

Weiners Werke sind sowohl im musealen Innenraum, in einer Ausstellungshalle oder im öffentlichen Außenraum angesiedelt. Im Fall des Wieners Flakturmes war die Arbeit nicht für diesen spezifischen Ort geplant. Bei seiner Arbeit IN DIRECT LINE WITH ANOTHER & THE NEXT, die 2001 in New York produziert wurde, gibt es einen stärkeren Bezug zu Raum und Kontext. Der Schriftzug zielt 19 Kanaldeckel in Manhattan und verknüpft die einzelnen Standorte zu einem übergeordneten Netz an Beziehungen (Abb. 35).

Andere Arbeiten im öffentlichen Raum waren nur temporär angelegt und sind mittlerweile nicht mehr vorhanden, wie z.B. VON UNTEN GEKIPPT. VON HINTEN BEDECKT. Diese Arbeit wurde 1981 vor dem Kunstverein Bremerhaven auf dem Gehsteig in gelber Signalfarbe angebracht und hielt den Schritten der Passanten nur ein paar Tage stand.⁸⁷

Parameterdarstellung

Die folgenden Gedanken oder Schlüsse beziehen sich nur auf die statements von Lawrence Weiner und können nicht auf seine anderen künstlerischen Arbeiten übertragen werden.

Konzept

Die Kunstwerke, um die es in diesem Zusammenhang geht, die sogenannten statements, bestehen aus



35

Lawrence Weiner, IN DIRECT LINE WITH ANOTHER & THE NEXT, LANGUAGE + THE MATERIALS REFERRED TO, 2001, New York

Sprache und genannte Materialien.

Die Basis des Konzeptes hat Lawrence Weiner in seiner Absichtserklärung unmissverständlich erklärt. Seine Skulpturen sind, wie daraus abgeleitet werden kann, nicht an eine materielle Ausführung gebunden – sie können auch in rein geistiger Form existieren. Eine Materialisierung ist dennoch möglich und kann sowohl durch den Künstler als auch den Empfänger der Arbeit erfolgen. Über das „Wie“ der Ausführung macht Weiner erstmal keine Angaben. Ich zitiere noch einmal Lawrence Weiner zu seiner Arbeit RUPTURED, 1969: *„Es gibt keine richtige oder unrichtige Art und Weise, die Arbeit herzustellen. Da es in der Arbeit um die Idee von ‚gebrochen‘ in allen ihren Ausdrucksformen geht, ist jede Interpretation, die die Ausstellung für passend erachtet, gut.“*⁸⁸

Im Gegensatz zu LeWitt bietet Weiner keinen Plan oder Anleitung an, gleichwohl macht er Vorschläge, an denen man sich orientieren kann, aber nicht muss. Im Rahmen der Recherche zeigte sich, dass in der gegenwärtigen Ausstellungspraxis in den meisten Fällen seinen Vorschlägen Folge geleistet wird. Selten nehmen seine Arbeiten in den letzten Jahren Formen an, die allein der Vorstellung des Empfängers entspringen.

Auch Ausführungen, die nicht im Sinne des Künstlers sind, werden von ihm akzeptiert.⁸⁹ Offenbar käme dies nicht selten vor, in unserem Interview gab er an, solche Fälle lediglich zu betrachten, um daraus zu lernen.⁹⁰

In einem Interview aus dem Jahr 1989 nimmt er aber, was die Präsentation betrifft, einen völlig anderen, geradezu diametral entgegengesetzten Standpunkt ein, wenn er sagt: *„Ich möchte die Kontrolle über die Präsentation in einer Ausstellung haben, und ich möchte jedes Mal eine Präsentationsweise finden, die mit meinen politischen Ansichten in diesem Moment übereinstimmt. Seit 1959 bin ich ein amerikanischer Sozialist, was etwas ganz anderes ist als ein europäischer Sozialist, aber ich habe eine Vorstellung von Moral, ich habe eine Vorstellung von der Präsentation von Kunst, und ich suche jedes Mal neue Mittel zur Präsentation. Die Mittel der Präsentation sind abhängig von der Mode, auch wenn sie zugleich ein Mittel des politischen Ausdrucks sind.“*⁹¹ Allerdings betont er im weiteren Verlauf des Gespräches auch, dass die Präsentation nicht das eigentliche Kunstwerk sei: *„Aber die Präsentation ist nicht die Arbeit selbst.“*⁹²

Auch wenn sich in der Literaturrecherche oftmals leicht widersprüchliche Aussagen finden, kann trotzdem zusammenfassend festgestellt werden, dass sich die Arbeit, das Kunstwerk, aus „language plus materials referred to“ konstituiert und das Kunstwerk an sich in der Metaebene der Sprache angesiedelt ist.

Es gibt keine Limitierung, wie oft eine Arbeit gleichzeitig gezeigt werden kann: *„Der entscheidende Punkt ist, dass ich Kunst mache, die kein einmaliges Objekt hervorbringt.“*⁹³

Material

Das Material seiner Arbeiten ist Sprache plus Materialien. Dabei sind die Materialien in einer Metaebene angesiedelt, da ihre Materialität eine rein geistige sein kann. Die Bedeutung der Worte, die z.B. werkstoffspezifische Eigenschaften implizieren kann, bildet die Arbeit.

Bei manchen Arbeiten ist nicht ohne Weiteres ersichtlich, was Sprache im Sinne Weiners ist. So gibt es grafische Elemente, die der Künstler als Zeichensetzung, Symbole oder Übersetzung und demnach als Sprache definiert und andere, die nur einer speziellen Präsentationsform zuzurechnen sind und nicht Teil des Kunstwerkes sind.

Da das Material der Ausführung oder Präsentation laut Weiner ohne Bedeutung ist, macht er dazu keine spezifischen Angaben. Es besitzt keinen Kunstwert.

Zeit

Der Parameter Zeit ist für Weiner eine reine Mengenangabe ohne philosophische Bedeutung: *“The element of time, designation of time? It’s just a designation of quantity, as one would designate a kilo of white paint, a quart of white paint, two minutes of spray. It’s just a designation of quantity.”*⁹⁴

Seine Werke können temporär angelegt sein oder permanent installiert sein. Spuren der Alterung sind nicht von ihm intendiert, Alterungsspuren interessieren ihn auch nicht, da das eigentliche Werk nicht in der Ausführung läge. Andererseits ist im eine Pflege seiner Arbeiten im öffentlichen Raum wichtig. Er spricht dann von einer Verantwortung einer Gesellschaft dem Kunstwerk gegenüber. Weiner bevorzugt in solchen Fällen, wie z.B. bei der Wiener Arbeit SMASHED TO PIECES (IN THE STILL OF THE NIGHT) Nr. 670, 1991, die Erneuerung der Arbeit: *“I would prefer that, you just bring it up to speed. Bring it to the world.”*⁹⁵

Während meiner Recherche stieß ich in der Literatur oder auch in Gesprächen nicht selten auf die Annahme, dass Weiners Arbeiten nicht permanent gedacht sind, sondern, einmal installiert, dem Vergehen überantwortet werden und dies zu seinem Werkbegriff und seiner Zeitvorstellung gehört. Seine Aussage, gleichzeitig auch eine Skulptur von ihm, standen Pate für diese nicht zutreffende Meinung: AS LONG AS IT LASTS. Sehr wohl ist in diesem Satz eine finite Dauer thematisiert, die sich aber nicht auf die Ausführung bezieht, sondern auf die gesellschaftliche Akzeptanz seiner Werke, sprich wie lange eine Gesellschaft seine Werke aufrechterhalten und tradieren mag.

Die Ausführung, genauer gesagt die Materialisierung der Skulptur, ist wiederholbar angelegt, auch hier gibt es keine Limitierung – jede erdenkliche Form und Dimension kann angebracht sein, solange der genaue Wortlaut der Skulptur gewahrt wird.

Für Lawrence Weiner ist der Begriff ‚Original‘ im Bezug auf sein Werk bedeutungslos: *„Die Frage ist, ob man an parallele oder an simultane Wirklichkeiten glaubt. Parallele repräsentieren stets Dinge, und das ist das Problem für die zeitgenössische Kunst. Wenn sie in parallele Wirklichkeiten einbezogen sind, versuchen sie stets, etwas in Beziehung zu etwas anderem zu zeigen, und das stülpt Materialien eine Hierarchie über. Da gibt es ein Original und eine Kopie. Aber was wäre, wenn wir simultane Wirklichkeiten anerkennen würden, dass alles zur gleichen Zeit am gleichen Ort geschieht, was eine andere Art, die Welt zu*

*betrachten wäre: da gibt es keine Hierarchie.“*⁹⁶

Form

Analog zum Material ist auch die Form der Ausführung ohne Bedeutung. Alle denkbaren Formen sind gleichberechtigt.

Allerdings ist die Reihenfolge der Worte - sowohl ein formales, wie auch bedeutungsstiftendes Element – strikt einzuhalten.

Frühe Skulpturen gingen und gehen mit der tatsächlichen Ausführung des Beschriebenen einher. Für Weiner nehmen die Arbeiten dann eine ikonische Form (iconic form) ein. In diesem Punkt vertritt der Künstler keine einheitliche Meinung – mal ist die Ausführung der Aktivität unabdingbar und notwendig, mal genügen die Worte.

Raum

Weiners statements sind nicht spezifisch orts- oder kontextbezogen. Sie sind an jedem Ort denkbar. Jeder neue Ort führt zu einer jeweils neuen Kontextbildung.

Überarbeitetes und gekürztes Gespräch mit Lawrence Weiner am 29. April 2010, Haus der Kunst, München, anlässlich der Ausstellung ‚Weniger ist mehr. Bilder, Objekte, Konzepte aus Sammlung und Archiv von Herman und Nicole Daled‘, 30.04 - 25.07.2010

(ungekürzte Transkription des Gesprächs Archiv Autorin)

Das Gespräch beginnt mit Fragen zu den statements von 1968, die die konzeptuelle Grundlage für Lawrence Weiners Werk sind. Die Fragen beziehen sich auf deren Entstehung und deren Relevanz für seine Werke in heutiger Zeit.

SM: In 1968 you developed your statements...

LW: I think it must have been before. If it was published in January in 1968 it must have been before 1968.

SM: So, okay, let's say they were published in 1968. Are they still relevant for all the pieces of art you do? Are they the basis, the intentional basis for all the pieces you do?

LW: More or less. It is about the relationship of human beings to objects. It is the relationship of human being to a stone.

SM: For me that's the core point of your work.

LW: That's what it is all about. All that different things as your knowledge expands as the world expands, as the cultures expand and it tries to use materials that essentially are not exotic. They are available if you move it to Tokyo, to China, it looks different, but it is exactly the same thing.

SM: That makes it universal. The first sentence of the statements says: the artist may construct the piece. Did you ever install a work by yourself?

LW: Yes, of course, many.

SM: More in the beginning or even now?

LW: Now, most people want it in „Schrift“. And I believe in the division of labour. And there are people who can do it much better than I can.

SM: That's what the second sentence says, that others may do it. How do you find these people?

LW: In telephone books sometimes.

SM: Or the gallery or the owners come and say: Listen we could work with those people, is that okay for you?

LW: Sometimes and sometimes I just find a person.

SM: There is one work in the exhibition [„Weniger ist mehr“, Haus der Kunst, 2010] and I never saw it in that form before. [bezieht sich auf eine Arbeit aus der Sammlung Herman und Nicole Daled: RIGHT OF CENTER, LEFT OF CENTER, MIDDLE OF THE ROAD, alle 1970, und AS IF IT WERE, 1971. Die Arbeit wird als vier Abrißblöcke gezeigt, jeweils bedruckt mit je einem Schriftzug von Lawrence Weiner]

LW: Oh, that was Herman Daled's idea. And when I made the retrospective as well in Whitney and in MOCA and they wanted to show the work, I said you have to ask Herman Daled and he said, he wanted that. It was very popular in all three places. And it's nice, that people can have it and it says what it is and where it comes from.

SM: You give freedom to the receiver to decide how your work can look, how it can enter the world. Did it ever happen that there were realisations that were not in your sense?

LW: Yes, lots of time.

SM: What do you do then?

LW: Look at it. Learn something from it.

SM: So, it never happened that you say, well, please close this exhibition because this is not my piece.

LW: No unless they asked me how I want it. Because, you remember, when you say about making it, even here, I changed the typeface [bezieht sich auf die Arbeit A BIT OF MATTER A LITTLE BIT MORE in der Ausstellung]. It's a new typeface. And to draw this I had to design it. I made it really, somebody else painted it. It's not a problem.

SM: The piece here in the exhibition [A BIT OF MATTER AND A LITTLE BIT MORE] is also at the P.S. 1. in New York.

LW: It is still there. It has been there since a show in the beginning of P.S. 1. It was on the door of the basement and they asked if they can put it.

SM: This work now exists twice at the moment. It's in New York and it's in Munich. So, your work can be simultaneously on different places. There is no limitation, let's say it can exist only once?

LW: The limitation is that you can't use it if it's not yours. Or you don't have the permission. Then I call Artist's Rights. You know, I remember an artist I loved, I also liked him personally very much, it was Ed Reinhardt. He had this fantasy that you stood a certain distance from the work. Nobody's eyes can see the same thing, the same distance. How can you tell somebody where to stand to see a painting? Everybody's eyes are completely different. Why do you waste your time with it, that your work will not be misunderstood. It can be misunderstood anyhow.

SM: When I had a look on your work, it seemed to me, that there are different phases of realisations or how the works look like, so for your early works, the sentence is mostly combined with the action or to say it differently the sentence gets a physical form.

LW: An iconic form.

SM: And then the later works: there's just the pure sentence on a wall for example. In a third phase I had the impression that more graphical elements come into that. Like the earlier works for example TWO MINUTES OF SPRAY PAINT DIRECTLY UPON THE FLOOR FROM A STANDARD AEROSOL SPRAY CAN it comes mostly along with the real action.

LW: It's the necessity. You can't have spray on the floor unless you spray it. But it doesn't matter who sprays it.

SM: Ja, but for me it is different, could you also only have the sentence on a wall [TWO MINUTES...]?

LW: Yes, no, you can have it anywhere. Today

somebody can come to me and say they want it, what ever the gesture or the action is: I'll do it. That's it.

SM: Would it be convenient for you, just to have the sentence?

LW: Ja, I am happy with just the words. If everybody can read.

SM: Mostly you have the translation in the mother tongue of the country.

LW: Sometimes. It is about communication, when it is necessary. When I make a show in Beijing or in Tokyo there is a very good chance that you should have it in the other language or in an arabic country. Because the misunderstandings in English are enormous.

Die folgenden Fragen beziehen sich auf SMASHED TO PIECES (IN THE STILL OF THE NIGHT), Zerschmettert in Stücke im Frieden der Nacht, Flakturm in der Mariahilferstrasse, Wien.

SM: The work I saw in Vienna on the Flakturm.

LW: Here, it's two different languages, German and English.

SM: I thought that the German translation is very poetic, but it gives the work a certain direction of intent or content.

LW: Exactly, im Frieden der Nacht, nicht in der Stille. In der Stille ist ein bißchen zu like "Tannenbaum".

SM: Sure and in the connection with the Flakturm and with the German translation it gives the work a very specific direction of how you could understand that work.

LW: But it is an interesting work, because in fact, it has nothing to do with the Flakturm, it has nothing to do, what they associate with. It had to do with wandering in a city at night and I was going to clubs and things. You come out at night and listening to the same street people in the daytime breaking bottles in the street and listening to the same bottles in the night. It's a different sound. And it's a different moisture in the air. So it really is a different physical

sound. That's all that it was about. It's they had dirty minds, as they say, they thought about the „Kristallnacht“. What has the Kristallnacht to do with Wien? Nothing.

SM: I think your version is much more connected to basic elements of life or how you can interact.

LW: Yeah, one hopes, one hopes.

LW: This is about the rebuilding? [SMASHED TO PIECES (IN THE STILL OF THE NIGHT) wurde 2004 komplett neu ausgeführt, nachdem es bereits stark verwittert war]

SM: That's all about rebuilding.

LW: Yes, of course. A way that doesn't change the meaning. For a lot of artists it is very important. For me it is not that big deal. The work is designed to be able to enter in any culture and function as what it is, which is art. I see design as visceral and art as sensual. Once you make that decision there is no problem. Design is visceral, and art is a totally different thing, it's sensual.

Folgende Fragen beziehen sich auf die Ausführung seiner Arbeiten und einer Vertiefung des Verständnisses, was Sprache für Weiner ist.

SM: Most of the time nowadays the receiver can decide, what form it may have...

LW: They want an installation in language somewhere. Almost invariably.

SM: Mostly now, it is like that people buy your work and ask you for a design or for a version.

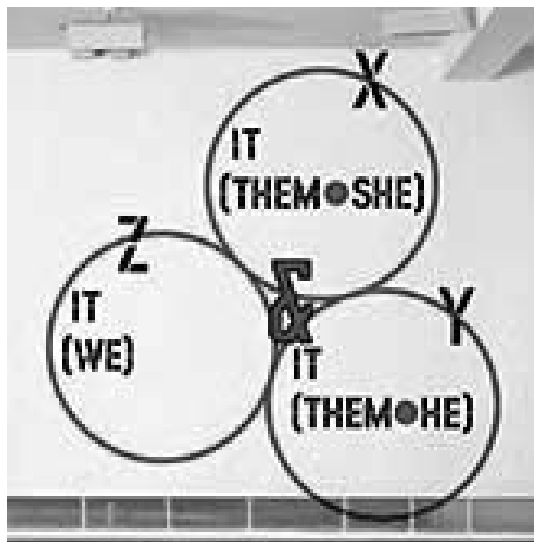
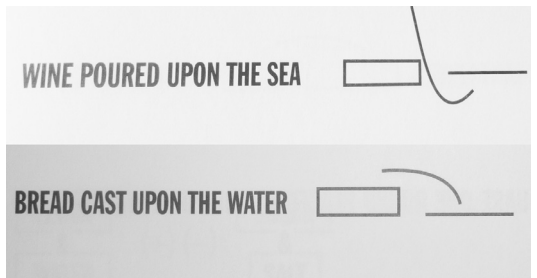
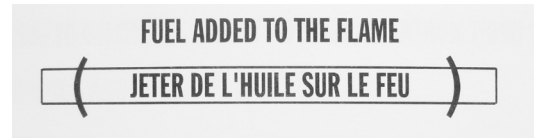
LW: A suggestion, I call it.

I make one suggestion and that's it. I don't make a deal with them, if they don't like it, they can change it.

SM: You know with all these more graphical elements, that's something I found... [ich zeige auf WINE POURED UPON THE SEA]

LW: Ja, but that's language. These things are language. They are not any graphics, they are language [WINE

POURED UPON THE SEA; BREAD CAST UPON THE WATER]. Oh, this is something else, this wasn't about a work [zeigt auf letztes Beispiel, IT (THEM SHE) IT (WE) IT (THEM HE)], this was part of a treatise.



This is language, that's language [zeigt auf die zwei oberen Beispiele]. That's on a crewship [WINE POURED UPON THE SEA]. I went to Bremerhaven when they were building it, they put it up and it is still there.

SM: It is a very nice way of showing what the sentence says [WINE POURED UPON THE SEA]

LW: It is the same thing, yes, exactly.

SM: You know, but if it should be repeated at another place, are these elements connected to the sentence.

LW: Yes, they are connected to the sentence.

SM: If it should be repeated at another place..

LW: I would appreciate if they would put the translation as well. I would appreciate it, but it'll survive without it, but that's like a painting the artists painted in the frame. You take the frame of and it is still a painting.

SM: This is like a frame for you?

LW: Basically it is an explanation, it's another language. It's a translation. Here it is not [FUEL ADDED TO THE FLAME], here it is an integral part of the work [WINE POURED UPON THE SEA].

The idea of framing it. Those are all things that are language. My feelings in the years before were, what is on the typewriter is language.

SM: It could happen that there are others, as you said, symbols coming up in this world, that may...

LW: ...that I may incorporate?

SM: Ja. Or that also other people that reinstall your work and think that this graphic or symbol fits better.

LW: That may be a little complicated. I don't know, it hadn't happened yet. I basically would have to see it happen in order to have an opinion.

SM: So, but that means that – I say – graphical elements are like the sentence/the words.

LW: Yes, I see them as the same. I showed it at the Marian Goodman and we cut it in the wall. The words were written and we cut these symbols in the wall [WINE POURED UPON THE SEA].

SM: There is also another work that Hubert Winter has in Vienna, ROWS OF BROKEN BOTTLES SET INTO BADLY MIXED CONCRETE. And there are three versions. Do you think that these three versions of the same work ...

LW: They are all the same.

SM: Do they have the same quality and do they have the same actuality?

LW: Yes, I do think so.

SM: I think it is very interesting, because when you say this is an integral part of the work and this not, it is probably a very slight difference. For you it is probably a huge difference because you know that this is integral and this not.

LW: But I don't think...you see the whole problem is that the only reason that I am a little bit satisfied with the way I use my life and my work is that in fact it is not an important difference. It is a slight difference. It doesn't take away from somebody's use or appreciation of the work. Leave it be.

Some things you have to let be. And some things you learn from. You know why the work is on the wall? It never was on the wall, even in the Stedelijk show either I built it or it was on a little card tacked on the wall with a pin. Like Giuseppe Panza di Biumo, I never met him, wrote to me, he had like fourteen works of me, he had bought them around and wrote, that his architect asked if it was possible to just paint it to the wall. Cause he was carrying these pieces of paper that were falling apart to show people, cause he was afraid that he was not getting the English right. He liked the work a lot. Okay. There was some show in Milano, I went to Varese and I saw it and the next show I made in Milano at Toselli, we painted it on the wall. We hired a master signpainter and painted it on the wall. That was it.

I used to go out with chalk, he knew the story. For other artists I am a little bit reclusive unless I am in a bar or club or something. And I am not a big dinner party person and would go out and be very excited I want Barry Le Va to know what I did. I would take chalk and went out to walk my dog at three or four o'clock in the morning and I chalked it across from where they came out in the morning. And then this is been before we had telephones and then you get a postcard saying: Hey, not bad or bullshit. And it was a way of saying what you did without arranging a meeting and saying: Look at the work. That's all, they're trying to just enter into the world. I am very involved into that. I think the work is made for public and it should be put out. And if they laugh, they laugh. If you want to wear green shoes, wear green shoes.

SM: Imagine someone would find a sentence of yours on the wall and it is damaged or it looks ugly because

of aging, and he starts to find out all the informations about the material, the pigment, the binding media, the exact measurements, the technique, how it was made, if it is sprayed or whatever and then one decides: let's renew the work and one would try to do it as close as to the original.

LW: That's nice.

SM: Would it be convenient for you if the sentence would be renewed totally?

LW: I would prefer that, you just bring it up to speed. Bring it to the world. The same as I let them redo the Flakturm.

SM: And you said a very nice sentence, which is also a work of yours: FOR AS LONG AS IT LASTS. What does this mean for you?

LW: I did that with Chris Dercon in Rotterdam, we did that on the Euromast. It is about duration, most art is about duration. When it goes away, it goes away.

SM: What does originality and authenticity mean to you?

LW: I don't know what you mean by originality. Look, a work of mine – I don't like it – can exist on a t-shirt. Where is the original?

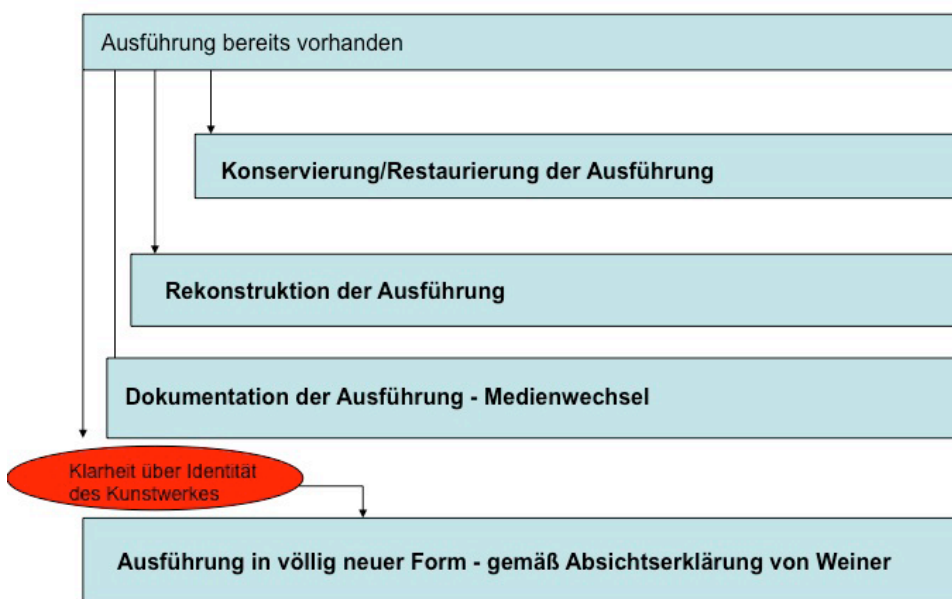
Erhaltungsstrategie Lawrence Weiner

„Lassen Sie mich das noch sagen: Ich wünsche mir eine Situation, in der die Gesellschaft eine Strategie finden muss, um mit dem umzugehen, was ich mache, statt dass immer der Künstler eine Strategie finden muss, um mit der Gesellschaft umzugehen. Ich bin genauso Teil der Gesellschaft wie alle anderen auch.“¹

Das Kunstwerk und der Künstler lassen alle denkbaren Wege der Materialisierung offen. Die Essenz oder Identität des Kunstwerkes ist in der Sprache klar verortet. Solange also Klarheit besteht, welche Zeichensetzung im Sinne Weiners Sprache ist, ist dies das Kunstwerk, welches es zu erhalten und zu tradieren gilt. Weiners Werke, obwohl zum Bereich der Bildenden Kunst gehörend, entsprechen in ihrer Identität einem literarischen Werk. Hier können wir auf die Begründung von Nelson Goodman zurückgreifen, warum es keine Fälschung eines korrekt buchstabierten Textes geben kann: *„Worauf es allein ankommt, ist, was man die Identität der Schreibweise nennen könnte: genaue Entsprechung in Hinsicht auf Buchstabenfolgen, Abstände und Satzzeichen. (...) Die Schreibweise eines Werkes zu verifizieren oder korrekt zu buchstabieren, reicht vollends aus, um einen Fall des Werks zu identifizieren oder einen neuen Fall zu produzieren.“²* Ich habe in meinem Text darauf hingewiesen, dass es nicht

immer sofort klar ist, welche Teile nun Sprache und Zeichensetzung sind. Hier gibt es je nach Werk unter Umständen noch Klärungsbedarf, vor allem für seine späteren Arbeiten ab 1993, dem Erscheinungsjahr des letzten, veröffentlichten Gesamtverzeichnisses. Nun sind die Arbeiten Weiners kein literarisches Werk im reinsten Sinne, die Bedeutung der Worte ist zwar die Skulptur, aber diese Worte nahmen Einzug in die Kunstwelt in einer ganz bestimmten Form. Weiner siedelte seine statements in der Metaebene der Sprache an und überlässt in Kombination mit seiner Absichtserklärung dem Besitzer, der Sammlung oder der Gesellschaft, zu der auch der Künstler selbstredend gehört, die Entscheidung darüber, welche Materialisierung das Kunstwerk annehmen kann, wenn es denn überhaupt eine annehmen soll und in welcher Materialisierung es tradiert werden soll. Es hängt also in diesem Fall ausschließlich davon ab, welche Werte an das Kunstwerk herangetragen werden, die zusätzlich zur ‚Identität der Schreibweise‘³ tradiert werden sollen. Eine Entscheidung darüber kommt im besten Falle im Diskurs aller Verantwortlichen zustande: *“By gesturing toward the idea of collaboration, of degrees of freedom and the limits of respective responsibilities in a commitment, Weiner indicates that art comes into existence as a result of shared decisions.”⁴*

Grafik 4
Lawrence Weiner
Erhaltungsstrategie 1: Ausführung bereits vorhanden



Ist eine Arbeit bereits in irgendeiner Form materialisiert (Grafik 4), wäre eine Konservierung und Restaurierung dieser Ausführung in situ durchaus denkbar. Die Betonung des historischen Wertes eines Kunstwerkes nach Alois Riegl kann hier im Vordergrund einer solchen Überlegung stehen. Genauso gut könnte diese spezielle Ausführung rekonstruiert werden, was bedeuten würde, nach einer genauen Untersuchung des Materials, der Form, der Technik etc. kann diese, spezifische Form neu ausgeführt werden.

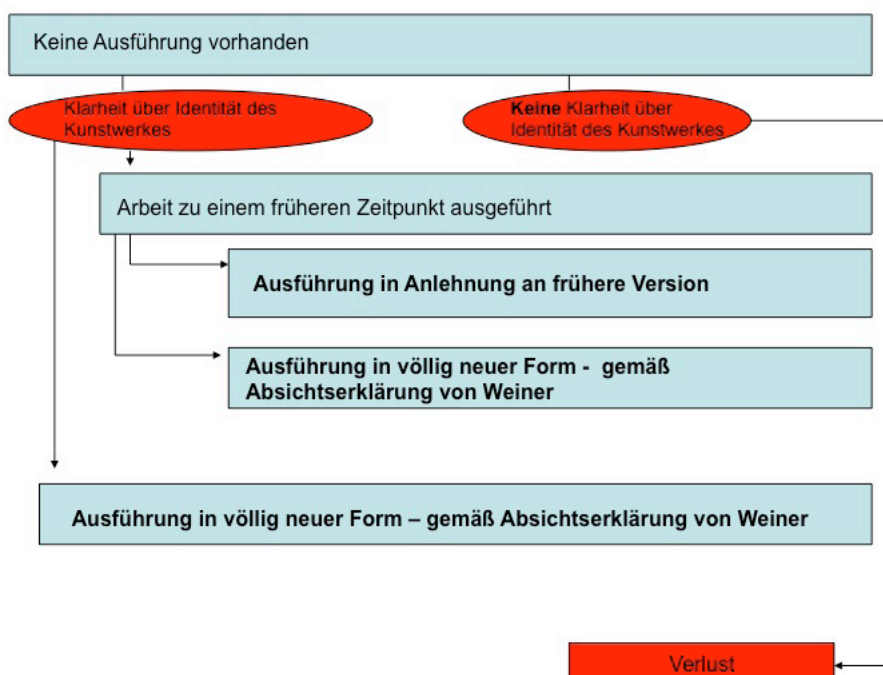
Eine bereits vorhandene Ausführung kann aber auch ohne Identitätsverlust des Kunstwerkes dokumentiert werden und in dieser Form im Sammlungsbestand weitergeführt werden. Eine Dokumentation könnte sich rein nur auf die visuellen Aspekte beziehen – also zum Beispiel durch eine Fotografie. Sie kann allerdings auch in einer Vermessung der Ausführung – wenn es sich zum Beispiel um Schriftzüge an der Wand handelt – und einer Übertragung in eine technische Zeichnung bestehen. Eine Dokumentation kann den Raumzusammenhang thematisieren oder auch nicht, je nach Entscheidung und Anspruch des Besitzers, respektive der Sammlung.

Ebenso berechtigt, wäre die erneute Ausführung – wenn gewünscht – in einer völlig neuen Form, die zusammen mit dem Künstler oder ohne ihn gefunden wird.

Gibt es keine Ausführung, sondern lediglich die Arbeit in ihrer Erscheinung als Sprache, gibt es hier zwei Möglichkeiten (Grafik 5): wurde die Arbeit bereits an einem anderen Ort in einer spezifischen Weise gezeigt, können kunstwissenschaftliche, archivarische und kunsttechnologische Untersuchungen und Recherchen einer Ausführung in Anlehnung an eine nicht mehr vorhandene Form Anhaltspunkte zur erneuten Ausführung geben; gibt es keine Informationen zu einer früheren Ausführung oder fällt die Entscheidung, eine völlig neue Ausführung anzustreben, so öffnet sich das ganze Spektrum der Möglichkeiten, die Weiner in seiner Absichtserklärung aufzeigt, aufs Neue:

1. The artist may construct the piece
 2. The piece may be fabricated
 3. The piece need not be built
- Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.

Grafik 5
Lawrence Weiner
Erhaltungsstrategie 2: Ausführung nicht vorhanden



Tino Sehgal

Geb. 1976 in London (UK)

Stellt man sich eine Reihe von Kunstwerken vor, die auf einer Skala von rechts nach links immer immaterieller werden, dann müssten Tino Sehgal's Werke mit großem Abstand ganz links stehen. Seine Arbeiten sind der Versuch, Werke bildender Kunst zu verwirklichen völlig ohne materielle Erzeugnisse.

Sehgal arbeitet mit Menschen zur Verwirklichung seiner Handlungen und Ideen, denen er einen skulpturalen Charakter zuweist. Die Dokumentation dieser ‚Aktionen‘ unterbindet er. Das Fotografieren oder Filmen seiner Arbeiten ist streng untersagt. Die Materialisierung oder Manifestation seiner Arbeiten findet also ausschließlich im Moment statt und zwar durch die Ausführenden.

Wenn sich nun ein Museum zum Kauf einer Arbeit von Sehgal entschließt, kommt es zu einer ausschließlich mündlichen Übergabe des Werkes zwischen dem Künstler oder seinem Vertreter und den Verantwortlichen im Museum. Der mündliche Vertragsabschluss beinhaltet rechtliche Aspekte, wie Kaufsumme und Zahlungsbedingungen, Ausstellungsdauer und Laufzeit, das Dokumentationsverbot und Regelungen zum Weiterverkauf. Eine der wichtigsten Klauseln betrifft die Regelung zur Einrichtung der Arbeit vor Ort, die bisher zu wenig in den Veröffentlichungen über Sehgal thematisiert wird, die aber für einen Umgang mit seinem Werk ausschlaggebend ist. Wie diese Regelung im Einzelnen aussieht, wird im Folgenden erläutert.

Das Museum besitzt demnach nichts Materielles, was sich inventarisieren, katalogisieren oder archivieren ließe. Es ist Eigentümer einer Arbeit, die nur dann existiert, wenn sie gezeigt wird.

Sehgal fertigt zur Memorierung seiner Arbeiten keine Aufzeichnungen an – keine Skizzen, keine Zeichnungen, keinen „plan“ wie Sol LeWitt, keine „scores“, wie Allan Kaprow und auch keine „suggestions“ wie Lawrence Weiner. Wird das Werk nicht gezeigt, existiert es nur als Erinnerung.

Diesen Weg geht er bewusst. Ein Hauptaspekt seiner Arbeit ist, keine Objekte herzustellen: *„Wir sind ja im Bereich der Bildenden Kunst und das heißt, das Primat herrscht erstmal bei den Dingen. In dem Moment, wo Du ein Ding herstellst, das mit dem Werk in Verbindung steht, selbst, wenn Du als Künstler sagst, das ist nicht das eigentliche Werk, nach einer gewissen Zeit hast Du gar keine Kontrolle mehr darüber. (...) Von daher erschien es mir immer als die günstigste und Erfolg versprechendste Strategie, einfach diese Dinge nie*

herzustellen.“¹

Das Dilemma, in dem sich Kunstformen befinden, die sich dem Objekt zu entziehen versuchen, dann aber durch die Dokumentation ihrer Werke oder durch die Präsentation von Relikten ihrer Aktionen, wiederum in der Produktion von Objekten stehen, bringt Lawrence Weiner auf den Punkt: *„Ich halte es immer noch für einen großen Fehler, dass Leute permanent herumlaufen und lauthals behaupten, dass sie sich nicht für „Objekte“ interessieren, wo wir doch alle wissen, dass selbst ein Satz ein Objekt ist. Alles ist ein Objekt. Und wenn man dann in Ausstellungen geht, steht man vor einer unglaublichen Masse an Dokumentation, und das sind wieder Objekte, gerahmt, signiert, datiert, nummeriert (...).“²*

Genau diese Entwicklung, die der Künstler oftmals kaum beeinflussen oder verhindern kann, möchte Sehgal mit seinem Dokumentationsverbot unterbinden.

Spätestens seit seiner Teilnahme an der Biennale in Venedig 2005 mit der Arbeit „This is so contemporary“ genießt er internationale Anerkennung und fand Eingang in die großen Museen zeitgenössischer Kunst. Im Jahr 2010 räumte das Guggenheim in New York seine komplette Ausstellungsfläche für eine umfassende Retrospektive seines Werkes.

Die Antwort auf die Fragen, wie eine ökologisch verträgliche Produktionsweise aussehen könnte, wie Handlung anstelle von Materie transformiert werden kann³, wie ein Werk entstehen kann, das aber zu keinem Zeitpunkt in irgendeiner Weise stofflich fixiert ist, aber dennoch überdauern kann, findet Sehgal in Choreographie beziehungsweise choreographierten Situationen, die er in den Kontext der Bildenden Kunst stellt.

Für ihn ist es *„das Experiment, wie weit man kommt, wenn man mal nicht Materie umwandelt.“⁴* Dabei wolle er nicht in der reinen Kritik am Konsumismus und Warencharakter der Kunst verharren⁵, sondern eine eigene Position finden, die in den gesellschaftlich etablierten Strukturen des Kulturbetriebes existieren kann, allen voran in denen des Museums. Die Verortung seiner Arbeiten in das Museum zeugt auch von seinem Wunsch, seine Arbeiten einer Institution zu übergeben, die *„über längere Zeiträume operiert“⁶* und deren Aufgabe die Bewahrung ihrer Sammlung ist. Demnach sind seine Arbeiten keineswegs temporär und als einmalige Aktion gedacht.

Eine Motivation seines Tuns ist der Anstoß zu

einem fortschrittlichen Wertediskurs, zu einer Veränderung eines vorherrschenden Wertesystems, einer Veränderung der bisherigen Werteökonomie mit den Mitteln der Kunst: *„Für mich ist Kunst eine Feier, sie feiert die Fähigkeit von Menschen, Natur umzuwandeln und Dinge herzustellen und daraus eine Subjektkonstitution abzuleiten. (...) Mir geht es darum, mit der Feier von anderen Formen der Produktion den Vorschlag zu machen, ob auf einer gesellschaftlichen Ebene solche Formen nicht relevanter werden könnten.“*⁷

Dorothea von Hantelmann spricht in ihrer Dissertation über Tino Sehgal von einem Bruch mit der *„grundlegenden Konvention bildender Kunst, dem materiellen Objekt“*: *„Sehgal's Arbeiten lösen den Anspruch der Avantgarden ein und verkehren ihn zugleich in sein Gegenteil. Einerseits brechen sie mit der grundlegenden Konvention bildender Kunst, dem materiellen Objekt, und verleihen ihr damit eine neue Existenzform. Andererseits fordern sie jedoch gerade für diese anders produzierten Werke eine Position innerhalb der Strukturen, die die Avantgarden versucht hatten, zu überwinden.“*⁸

Eben jenen Bruch mit dieser grundlegenden Konvention vollbringt Sehgal, indem er ausschließlich mit Menschen zur Realisierung seiner Skulpturen arbeitet: *„Ich beauftrage Menschen, in der Ausstellung etwas zu tun, zum Beispiel MuseumswärterInnen, die einen Satz singen wie This is propopaganda, you know, you know. Meine Kunst materialisiert sich in den Körpern dieser Interpreten.“*⁹

Das ist erstmals nichts Neues, sondern etwas, was Happening und Performance seit den 60er Jahren ausmacht. In einem zweiten Schritt allerdings verortet Tino Sehgal seine Arbeiten ins Museum. Er stellt sie somit in die Tradition der Skulptur und konfrontiert die Institution damit, Immaterielles und Ereignishaftes dauerhaft zu konservieren, ohne dies durch Dokumentation in etwas Materielles überführen zu können oder zu dürfen.

Themen seiner Arbeiten sind Gesellschaftsstrukturen, Ökonomie, Fortschritt und Produktion. Aber auch Zitate anderer Kunstwerke bestimmen die Inhalte seiner Arbeiten.

Sehgal's erste Arbeit INSTEAD OF ALLOWING SOME THING TO RISE UP YOUR FACE DANCING BRUCE AND DAN AND OTHER THINGS wurde 2000 im Kunstmuseum Ghent gezeigt. 2011 war die Arbeit in der Ausstellung >Move – Kunst und Tanz seit den

60ern< im Haus der Kunst in München zu sehen.¹⁰ Der Titel verweist auf Schlüsselwerke der 60er/70er Jahre, nämlich Bruce Naumans 'Tony Sinking into the floor, face Up and Face Down ; Elke allowing the floor to rise up over her, face up' und 'Wall-Floor-Positions' sowie Dan Grahams 'Roll'. Sequenzen daraus werden von Sehgal aufgegriffen und in die Choreographie des Stückes eingebaut. Dorothea von Hantelmann: *„Man betrat einen (...) Ausstellungsraum, an dessen Rückwand eine junge Frau auf dem Boden lag, die sich langsam an der Wand entlang, in den Raum hinein und wieder zurück bewegte. Ihr Körper stand nie still, vielmehr war er in ständiger Bewegung begriffen, veränderte unaufhörlich seine Gestalt, ohne jedoch einzelne Bewegungen besonders hervorzuheben. Die Figur wirkte in sich gekehrt und auf eine merkwürdige Weise entrückt, beinahe wie in Trance. Fast hatte man den Eindruck, ihre Bewegungen geschähen intentionslos, als würde der Körper eher mitgezogen als aktiv geführt, als bewege er sich automatisch durch die Bewegungssequenzen, ohne Anfang und Ende, ohne Zentrum und ohne damit etwas aussagen oder ausdrücken zu wollen.“*¹¹

Es gibt einen Moment, in dem die oder der Ausführende Kontakt zum Betrachter aufnimmt, indem er oder sie aufschaut und den Besucher anblickt.

Durch das Zitat dieser Arbeiten übt Sehgal auch Kritik an Werken der 60er/70er, die zwar die Grenzen der Kunstformen erweiterten, zur Tradierung dann aber auf Medien wie Film und Video zurückgriffen und nicht, wie es seine Absicht ist, die Aktion selbst dauerhaft im Museum zu positionieren.¹²

Eine weitere Arbeit von Sehgal ist KISS, 2003. Sehgal greift hier einige Kusszenen berühmter Kunstwerke, wie Rodins „Der Kuss“, auf und lässt zwei Tänzer in sehr langsamem Tempo, auf dem Boden liegend, eine ununterbrochene Abfolge von Szenen enger Umarmung ausführen. Die Zitate bekannter Skulpturen sind dabei wie Pfeiler, zwischen denen die gesamte Choreographie gespannt wird.

Diese beiden frühen Arbeiten sind skulptural in dem Sinn, als dass der Betrachter sich die Aktion ansehen kann, ohne in die Handlung direkt eingebunden zu sein. Bis auf wenige Momente, in denen sich die Blicke des Betrachters und der Ausführenden kreuzen, gibt es keinen unmittelbaren Kontakt mit dem Museumsbesucher, der die Choreographie wie eine Skulptur wahrnehmen kann.

Anders bei THIS IS SO CONTEMPORARY, 2005. Betrat

hier ein Besucher den ansonsten völlig leeren Raum auf der Biennale in Venedig, sah er sich umringt von einigen Museumswärtern, die tanzend den Satz: „ohhhhh, this is so contemporary, contemporary, contemporary“ trällerten. Der Besucher ist direkt angesprochen.

Situationen zu bieten, die zwischenmenschliche Begegnungen und Erfahrungen erlauben, ohne die hemmende ‚vierte‘ Wand einer Theaterinszenierung, die das Publikum von der Bühne trennt, sind ein Merkmal der Arbeiten Tino Sehgals. Zum Beispiel bei THIS, THIS. 2008 vom Umweltbundesamt in Dessau angekauft. Hier sind die Akteure Schüler und Angestellte des Amtes: *„Dort, in Dessau, holen seit einigen Wochen Ministeriale, zuständig für Altlasten oder umweltverträgliche Produkte, jeweils einen Schüler aus dem Unterricht ab und verbringen mit ihm einen Arbeitstag. Nach Sehgals Ablaufplan: Morgens zeigt der Erwachsene dem Kind seine Welt, nachmittags umgekehrt. Ein begeisterter UBA-Vize etwa ging mit seinem jungen Gast stundenlang dienstliche E-Mails durch (...). Beim Gegenbesuch zogen die beiden durch Martins Streifräume in den Elbauen.“*¹³

An THIS, THIS waren 150 Kinder und 150 Angestellte des Umweltbundesamtes beteiligt. Im Besitz des Bundes, angekauft durch die Bundeskulturstiftung, ist diese Arbeit nicht in einem Museum angesiedelt. Die Arbeit erstreckte sich an 150 Tagen über einen Zeitraum von einem Jahr und wurde durchgängig positiv von allen Beteiligten aufgenommen. Bisher wurde die Arbeit nur einmal ‚gezeigt‘, zu weiteren Installationen dieser Arbeit gibt es keine Überlegungen. Tino Sehgal war zu Beginn der Aktion in Dessau und stellte das Grundgerüst vor. An den einzelnen Tagen der Durchführung war der Künstler nicht anwesend.¹⁴

In THIS SITUATION, 2007, befindet sich eine Gruppe Menschen im Ausstellungsraum, die in einen intensiv geführten Diskurs über Ökonomie, Kapitalismus und andere gesellschaftliche Themen vertieft sind. Der Besucher kann dem Geschehen still folgen oder sich auch in die Diskussion einbringen und den Verlauf der Situation mitgestalten.

Eine Arbeit, die 2010 im Solomon R. Guggenheim Museum für große Resonanz sorgte, war THIS PROGRESS, 2006.

In regelmäßigen Abständen platzierte Sehgal vier Ausführende, Repräsentanten der vier Altersabschnitte, Kindheit, Jugend, Adoleszenz und

Alter, auf der als Spirale angelegten Rampe in der Rotunde des Guggenheim. Die vier Ausführenden nehmen sich je eines Besuchers an und gehen mit ihm bis zum nächsten Ausführenden. Dabei stellen sie die Frage, was Fortschritt sei. Was sich als Dialog zwischen Besucher und Ausführendem ergibt, ist nicht en detail planbar, sondern kann sich nur aus dem persönlichen Austausch heraus entwickeln.

Dies sind nur einige Arbeiten, die stellvertretend einen Einblick in seine Kunst geben sollen. Allen Arbeiten gemein ist, dass sie während der gesamten Öffnungs- und Laufzeit der Ausstellung gezeigt werden. Anstelle eines Labels an der Wand übernehmen die Ausführenden die Nennung der wichtigsten Informationen zum Werk: Titel, Künstler, Entstehungsjahr, Eigentümer.

Nun mag es nicht verwundern, wenn Sehgals Arbeiten als eine weitere Variation von Performance und Happening rezipiert werden.

Hans-Jürgen Hafner spricht von einem „Kniff der Zweitverwertung“¹⁵: *„Sehgals Kunst des Nichts macht sich aber deswegen so gut, weil die Techniken, mit denen er vorgeht, die Begriffe, mit denen er operiert, und das System, in dem er agiert, kulturell sanktioniert, historisch beschrieben, im Effekt längst ausgeschöpft ist. Sein Projekt verweigert zwar jede Materialität, will ohne die Produktion von – im traditionellen Sinn – Kunst-„Objekten“ auskommen, aber nicht von Kunst-„Werken“. Doch dieser Kniff ist bekannt: Spätestens mit den Errungenschaften konzeptueller Kunst der 1960er-Jahre wurde erprobt, worauf Sehgals Erfolgsstory heute basiert.“*¹⁶

Was nun unterscheidet die Arbeit Sehgals von Performance und Happening?

Sehgal: *„Bei der Performance ging es immer darum, dem Markt und dem Museum zu entkommen. Ich hingegen versuche, innerhalb von Markt und Museum zu operieren.“*¹⁷

Faktischer Umgang

In seinen Arbeiten entwickelt Sehgal eine werkimmanente Logik, die wie das Ergebnis einer erhaltungsstrategischen Auseinandersetzung mit der Kunst der 60er/70er erscheint.

Wie sieht diese aus?

Seine Arbeiten sind, was Umgang und Marktzirkulation betrifft, im Register der Skulptur zu betrachten: *„Ich formuliere es so, meine Arbeit macht nur Sinn oder wird auch nur lesbar in der Tradition der Skulptur.“*¹⁸

Das bedeutet, seine Arbeiten sind nicht nur zu bestimmten Anlässen zu sehen, sondern während der gesamten Öffnungszeit des Museums und während der gesamten Ausstellungsdauer. Die Arbeiten bauen auf einem Wiederholungsprinzip auf und können deshalb perpetuiert werden. Dies setzt einen gut strukturierten Zeitplan und ausreichend Ausführende voraus, die sich abwechseln. Für Sehgal gibt es eine notwendige Mindestlaufzeit, keine Maximallaufzeit seiner Arbeiten, dies wird im Vorfeld mit dem Eigentümer abgesprochen.¹⁹ Die Mindestlaufzeit soll verhindern, dass die Arbeiten als Performance wahrgenommen werden.

Die Arbeiten sind als Auflage von meist vier Stück angelegt, was bedeutet, dass eine Arbeit gemäß ihrer Auflage verkauft werden kann. Damit versucht Sehgal dem größten Risiko, dem seine Arbeiten ausgesetzt sind, entgegenzusteuern – dem Vergessen.²⁰ Je mehr Institutionen und Sammler mit der Tradierung betraut sind, desto geringer ist dieses Risiko. Wie oft eine Arbeit gleichzeitig gezeigt wird, ist nicht festgelegt – je nach Nachfrage können beliebig viele Ausstellungskopien, natürlich in Absprache mit dem Eigentümer, realisiert werden. Denn es gehe nicht um eine Limitierung der Präsentation, sondern um eine Limitierung des Ökonomischen.²¹

Liest man Texte, die über Sehgal's Arbeit publiziert sind, stößt man immer wieder auf die Ansicht, dass Sehgal beim Ankauf eines Werkes durch ein Museum nicht nur rechtliche Vertragsaspekte mündlich äußert, sondern auch die Inhalte und die Installationsanleitung seiner Arbeiten an die jeweiligen neuen Besitzer mündlich weitergibt. Die Besitzer – in der Regel das Museum – hätten damit nicht nur das Recht, die Arbeit nach Belieben zu zeigen oder wiederum zu veräußern, sondern auch das Recht, die Arbeiten selbst einzurichten.

„Als das New Yorker Museum of Modern Art im letzten Sommer eine Sehgal-Arbeit kaufte, saßen neben dem Künstler und einem Notar, ein gutes Dutzend Museumsleute am Tisch. Schließlich galt es, sich die Vertragsklauseln genau zu merken. Ein Käufer erwirbt von Sehgal das Konzept, die Idee des Werks. Hat der Künstler die Arbeit mit den Tänzern vor Ort einstudiert, darf das Museum die Arbeit für immer behalten und nach Belieben zeigen. Man kann sich gut vorstellen, wie das Wissen um die konkrete Aufführungspraxis eines Sehgal's künftig von Kuratoren-Generation zu Kuratoren-Generation weitergegeben wird – wie der Initiationsritus eines

Geheimbundes. Oder wie ein altes Volksmärchen, das die Großmutter erzählt.“²²

Auch in einer Publikation des Forschungsprojektes „Inside Installations – Preserving and Presentation of Installation Art“ liest man über THIS IS PROPAGANDA, 2002, Tate Collection, London: *“It is part of Tino Sehgal's practice that when one of his work is bought, he not only conducts the transfer of title as an oral contract but he also teaches the new owners how to install the work. He calls his teaching method “body to body transmission” referencing the way in which an experienced dancer might teach a young dancer in steps of a dance. In practice this involves choosing a space in which to install the work, learning how to audition the interpreters and how to teach them their paces to ensure a good installation of the work.“²³*

Die einzige Erhaltungsstrategie, die den Museen damit möglich wäre, ist die einer häufigen Wiederholung der Arbeiten, am besten mit den Ausführenden, die bereits ursprünglich dabei waren, die dann wiederum Neue anleiten oder von den Kuratoren, die ebenfalls ursprünglich anwesend waren, oder solchen, die wiederum angeleitet wurden. Eine Tradition der mündlichen Überlieferung von Handlungsabläufen müsste sich innerhalb der musealen Strukturen, in denen sie bis dahin unbekannt war, adhoc in einem nicht unerheblichen Maße entfalten, noch dazu in den Gefilden des Tanzes und der Choreographie.

Wie sieht eine “body to body transmission“ eines Kurators aus, dessen Ausbildung ganz andere Schwerpunkte als tänzerische oder bewegungsorientierte hat?

Die Kunsthistorikerin Claire Bishop bemerkt kritisch, ob nicht am Ende einer „oral conservation“ eine Version der ursprünglichen Arbeit Sehgal's stünde, die das gleiche Schicksal erfahren habe, wie ein Wort beim Kinderspiel ‚Stille Post‘.²⁴

Nun ist es aber ganz anders. Sehgal hat ganz und gar nicht vor, den Kuratoren die Durchführung einer Audition²⁵ und die Inszenierung einer seiner Skulpturen zu überlassen.²⁶ Sehgal räumt zwar in unserem Gespräch ein, dass einfachere Arbeiten – wie THIS IS PROPAGANDA im Besitz der Tate Collection – eine Ausnahme darstellen, denn diese könnten nach einer Einweisung von ihm, tatsächlich vom Zuständigen im Museum eingerichtet werden, aber für den Großteil seiner komplexeren Arbeiten gelte: die Einrichtung einer Arbeit erfolgt durch autorisierte Personen. Dazu zählen Tino Sehgal und

vom ihm autorisierte Personen.²⁷ Es gibt also zwei Kategorien von Arbeiten, die jeweils einen anderen Umgang erfordern.

Nun können aber auch autorisierte Personen dem ‚Stille-Post-Syndrom‘ zum Opfer fallen. Wie sichert Tino Sehgal das Fortdauern seiner Werke?

Die Struktur seiner Skulpturen baut auf Regeln auf, innerhalb derer sich die Arbeit entfaltet. Je nach Situation oder Besucherinteraktion kann die Arbeit unterschiedlichste Formen annehmen, die intendiert sind. Die Grundregeln bleiben bei jeder Wiederholung gleich. Wichtig ist, dass diese Spielstrukturen, wie Sehgal sie auch nennt, nicht zu komplex und kleinteilig werden. Denn ein hoher Detaillierungsgrad erschwere eine rein mündliche Weitergabe ohne den Rückgriff auf bildgebende Memorierungsverfahren: *„Ich kann nicht zu viele Details festlegen, weil dann ist es wirklich gefährdet. Das heisst, es muss eine komplexe Struktur sein, die sich aus einem simplen, relativ simplen Spielzusammenhang oder Regelzusammenhang ergibt.“*²⁸ In unserem Gespräch zog Sehgal den Vergleich zu einem Fussballspiel, dessen Regeln vorgegeben sind und innerhalb derer sich das Spiel entwickelt. Dabei bleibt das Spiel jedes Mal Fussball.

Diese ‚einfachen‘ Regeln sind es, die Tino Sehgal an seine autorisierten Personen weitergibt. Er verwendet auch dabei keine Aufzeichnungen, sondern verlässt sich auf die Erinnerung und die Erfahrung seiner Vertrauenspersonen.

Sehgal sprach in unserem Interview auch von einer Skepsis gegenüber der Schrift, die ihn veranlasse, keine Notationen anzufertigen: *„Leute, die diese Arbeit durchdringen und die sie zermal gemacht haben, tragen die Arbeit in ihrem Körper und das ist präziser, als wenn ich jemandem, der es so halb versteht, eine Notation an die Hand gebe, die er auch noch interpretieren kann.“*²⁹

Keine Skulptur ist auf eine völlig identische Wiederholung angelegt, im Gegenteil die Veränderung von Mal zu Mal ist konzeptuell verankert.³⁰

*„Iteration passiert ja im Grunde mit jeder Sache, ich versuche das Iterieren noch zu verstärken.“*³¹ Es ist also intendiert, dass seine Arbeiten sich über die Jahrzehnte verändern, die Menschen andere Inhalte diskutieren – z. B. in THIS SITUATION – oder sich anders bewegen und aussehen – wie die tanzenden Museumswärter in THIS IS SO CONTEMPORARY. Wichtig sind die das Werk konstituierenden Regeln. Solange die Situationen aus diesem

Regelzusammenhang entstehen, handelt es sich um die jeweilige Arbeit, egal, wie unterschiedlich sie wirken mögen. Durch diese Offenheit bleiben seine Arbeiten gegenwärtig. Die Datierung der Arbeit erfolgt allerdings in der gesprochenen Ausweisung mit Nennung des tatsächlichen Entstehungsdatums, also selbst bei einer Ausführung der Arbeit KISS im Jahr 2012, wird der Text der Ausführenden lauten: Tino Sehgal, Kiss, 2003, z. B. Museum of Modern Art, New York. Der Betrachter, der ohnehin mit einem gegenwärtigen Blick der Arbeit begegnet, kann die Arbeit damit entstehungsgeschichtlich einordnen und gleichzeitig eine zeitgenössische Ausführung erfahren. Sehgal: *„Bildende Kunst ist ja immer eine Vermischung von Vergangenheit und Gegenwart.“*³² Kehren wir noch einmal zur Dokumentation der Arbeiten zurück, die Sehgal strengstens untersagt. Sehgal auf die Frage Jörg Heisers, ob dieser Gedanke, keine Dokumentationen anzufertigen, also keine Spuren zu hinterlassen, nicht etwas romantisch sei: *„Wenn Du sagst romantisch, kann ich das zwar nachvollziehen, aber in meinem Fall ist das eher experimentell. (...) Dann gibt es noch so was wie einen historischen Grund. Die Erfahrung mit Fluxus hat gezeigt, dass Dokumentationen ganz schnell zu einer Art Reliquie werden können und dass man das auch nicht steuern kann. Eine Fluxus-Aktion oder ein Happening waren auf diesen einzigen ephemeren, auratischen Moment – und das ist eine romantische Vorstellung – ihrer Realisierung ausgerichtet, deshalb waren sie letztlich auf Dokumentationen angewiesen. Meiner Arbeit ist dagegen eingeschrieben, dass man sie immer wieder, auch in 30 oder 200 Jahren noch zeigen kann, daher ist die Frage der Dokumentation auch gar nicht so virulent. (...) Es gibt zwar sicherlich visuelle Aspekte in meiner Arbeit, aber die sind nicht vordergründig und wichtig genug, um sie zweidimensional abbilden und sagen zu können: jetzt habe ich aber toll komponiert. Vor so einer Verwechslung möchte ich aufpassen.“*³³

Wie will Sehgal die Dokumentation seiner Arbeiten verhindern?

Zuallererst wäre es Vertragsbruch.³⁴

Sehgal argumentiert weiter, dass seine Arbeiten nicht dokumentiert werden müssen, da sie wiederholbar angelegt sind, er bezieht sich hier auf die zugrunde liegenden Regeln.

Zudem verweist er in unserem Interview darauf, dass die zweidimensionalen Aspekte, die mittels Fotografie abgebildet werden könnten, nicht

wesentlich sind. Es würde gar nichts nützen, seine Arbeit visuell zu dokumentieren, da die zur erneuten Ausführung notwendigen Schritte nicht aus den Abbildungen ableitbar sind.

Eine Fotografie enthält wenig Information für eine mögliche Rekonstruktion. Die Dinge, die darauf abgebildet werden könnten – Haltung und Position des Ausführenden, Kleidung, Aussehen der Ausführenden, Farbe der Wand o.ä. – sind für Sehgals Arbeiten nicht ausschlaggebend. Ein Video würde mehr Informationen transportieren, zumindest ließe sich die Arbeit so wie sie in diesem Moment stattfand, festhalten und dokumentieren. Die Rekonstruktion einer seiner Arbeiten anhand des Videomaterials ist schwierig, wohl unmöglich. Denn die zugrunde liegende Spielstruktur, das Rückgrat der Arbeit, ist auch bei genauester Analyse nicht zu erkennen. Selbst eine perfekte Kopie des aufgezeichneten Ablaufes bliebe damit nur die reine Abbildung des äußerlich Sichtbaren, aber keine Arbeit Tino Sehgals. Tatsächlich erlauben Dokumentationsmethoden – zumindest, die die uns jetzt zur Verfügung stehen – Sehgals Arbeiten in aller Komplexität und Gesamtheit nicht festzuhalten.

Wie stellt sich der Künstler nun die Tradierung seiner Arbeiten für die Zukunft vor? Wie sollen seine Werke noch in 200 Jahren wiederholbar sein?

Auch hier hat der Künstler klare Vorstellungen.

Der erste Schritt ist: die Autorisierung von anderen durch ihn.

Der zweite: die Autorisierung der Autorisierten, andere zu autorisieren.³⁵

Und drittens: der Aufbau einer Institution, einer Foundation oder Stiftung, die für die Zukunft, die Inszenierung der Arbeiten, die Überwachung der Qualität und die Weitergabe des Wissens um die Arbeiten garantiert.

Ein Vorbild sieht Sehgal im Balanchine Trust, der nun schon in zweiter Generation, Balanchines Ballette weltweit einrichtet.³⁶

Parameterdarstellung

Konzept

Tino Sehgal arbeitet mit choreographierten Situationen, die er in der Tradition von Skulptur verstanden wissen will. Aus diesem Grund bevorzugt er die Verortung seiner Arbeiten in einem Museum.

Das Museum ist für ihn ein Ort, der über lange Zeiträume operiert und dessen oberstes Gebot die Bewahrung und Präsentation der Sammlung ist. Die Anlage seiner Arbeiten basiert auf einfachen Regeln, die eine komplexe Struktur ergeben. Die identitätsstiftenden Parameter des Werkes sind diese Spielregeln oder Strukturen.

Jegliche visuelle Dokumentation verbietet der Künstler per mündlichem Vertrag bei Ankauf. Um zu verhindern, dass Dokumentationsmaterial an Stelle seiner immateriellen Interventionen tritt und damit entgegen seines Konzeptes Materielles, im Sinne eines Objektes entsteht, führte er als wesentliches Merkmal seiner Kunst ein Dokumentationsverbot ein. Dieses Verbot bezieht sich auf Fotografie und Video. Rezensionen oder Beschreibungen seiner Arbeit gibt es, dagegen richtet sich sein Dokumentationsverbot nicht.³⁷ Der Vertrag enthält außerdem wichtige Klauseln zum Verkauf und Weiterverkauf und zur Präsentation.

Es gibt zwei Arten von Arbeiten. Solche, deren Installationsanweisungen (Spielstrukturen) weniger komplex sind und solche, die komplexe Strukturen aufweisen. Arbeiten der ersten Kategorie können vom Besitzer (Museum) selbst eingerichtet werden, der Künstler übernimmt dabei die erste Implementierung der Arbeit vor Ort und gibt die Installationsanweisungen an die Besitzer weiter. Diese sind nun zuständig für weitere Wiederholungen der Arbeit.

Die zweite Kategorie kann nur vom Künstler selbst oder von autorisierten Personen eingerichtet werden, dazu gehört auch die Auswahl der Ausführenden und das Einstudieren der Arbeit vor Ort.

Material

Material im eigentlichen Sinne gibt es bei den Arbeiten Sehgals nicht. Seine Skulpturen manifestieren sich ausschließlich im ‚Material‘ Mensch. ‚Materielle‘ Veränderungen sind im Werk Sehgals deshalb unvermeidbar und auch intendiert. Herkömmliche Kriterien zur Beurteilung der Bedeutung des Materials greifen hier schlichtweg nicht, da es sich um Menschen handelt, die nicht durch Aspekte wie Degradation, Austausch, Alterungsspuren oder ähnlich absurd werdenden Kriterien beschrieben werden können.

Zeit

Die Arbeiten Sehgals sind nicht temporär angelegt, sondern wiederholbar, als Loop endlos aufführbar.

Damit können sie während der gesamten Öffnungszeit und für die gesamte Dauer der Ausstellung gezeigt werden. Auch konzipierte der Künstler seine Arbeiten nicht als einmalige Ereignisse. Die Zeitvorstellung, die er seinen Skulpturen zugrunde legt, ist konträr zur Einmaligkeit. Die Einrichtung seiner Arbeiten ist nicht an seine Person gebunden, sondern kann theoretisch von Generation zu Generation weitergegeben werden.

Form

Seine Arbeiten nehmen nur während der Ausstellung eine Form an. Die Form seiner Arbeiten ist über Spielstrukturen festgelegt. Die Variationen, die dabei entstehen können, sind intendiert. Die Spielstrukturen geben die Form vor, innerhalb derer verschiedene Variationen entstehen können, solange sie einer bestimmten Qualität entsprechen. Die Qualität hängt dabei stark von den Ausführenden ab. Demzufolge ist bereits die Auswahl der Ausführenden wichtig für eine gelungene Formfindung.

Raum

Der Raum ist für Sehgals Arbeiten von großer Bedeutung: „Nicht jede Arbeit funktioniert in jedem Raum.“³⁸ Da die Auswahl des Raumes und die Platzierung der Skulptur im Raum eine Frage der Inszenierung ist, die der Künstler in den meisten Fällen selbst vornimmt, macht er keine konkreten Angaben zum Raum.³⁹

Erhaltungsstrategie Tino Sehgal

Der Künstler unterscheidet zwei Kategorien seiner Arbeiten: solche, die das Museum einrichten kann und solche, die nur er oder autorisierte Personen einrichten können.

Arbeiten erster Kategorie

Das Museum steht vor der Aufgabe, Sehgals Arbeiten zu dokumentieren, zu bewahren und zu präsentieren. Die Dokumentation seiner Arbeiten mittels Fotografie oder Video ist vertraglich unterbunden. Selbst, wenn man sich über den Vertrag hinwegsetzen würde, wäre es nicht möglich, die Arbeit in ihren essentiellen Komponenten zu dokumentieren. Man würde lediglich den äußeren Eindruck dokumentieren, aber nicht das ‚Rückgrat‘, die Essenz der Arbeit.

Nachdem Sehgal Beschreibungen schriftlicher Natur nicht verbietet, wäre es durchaus zulässig, Beschreibungen der Arbeit in Auftrag zu geben. Dabei könnten diese Beschreibungen verschiedenste Facetten aufgreifen, über eher technische Details hin zu einer wissenschaftlichen Analyse oder einer eher assoziativen, freien, kreativen Beschreibung der Handlung. Dieser Gedanke greift Methoden der Dokumentation im Sinne von Aufbewahrungssystemen auf, die im Kapitel Historische Aspekte im Zusammenhang mit barocken Festen und ephemeren Festarchitekturen kurz erwähnt wurden.

Diese Sekundärinformationen würden zumindest zu einer gewissen Vorstellung dieser temporären Aktionen beitragen.

Weiter gedacht, könnten auch die Handlungsabläufe, die der Künstler dem Museum vermittelt hat, schriftlich festgehalten werden. Der Künstler selbst macht keine Aufzeichnungen, um seinem Dogma, kein Material zu produzieren, treu zu bleiben. Ich stelle hiermit zur Diskussion, ob sich auch eine Institution daran orientieren müsse, wenn Artikel in Zeitungen und Kunstforen auch von Seiten des Künstlers akzeptiert sind, die ja auch nichts anderes als eine schriftliche Darstellung der Arbeit sind. Ist es also nur zulässig, das Gesehene zu beschreiben, nicht aber die der Skulptur zugrunde liegende Struktur niederzuschreiben?

Pip Laurenson, Tate London, schreibt folgerichtig als Reaktion auf die Vorgaben des Künstlers: *“A conservation strategy needs to ensure that we continue to be able to show this work and that the details of how to ‘install’ it are not forgotten.”*¹

Wege, um das Vergessen zu verhindern, wären ihrer Meinung nach ein oftmaliges Zeigen der Arbeit und regelmäßige Treffen mit allen Verantwortlichen und den ursprünglichen Akteuren, um miteinander die Erinnerungen aufzufrischen.

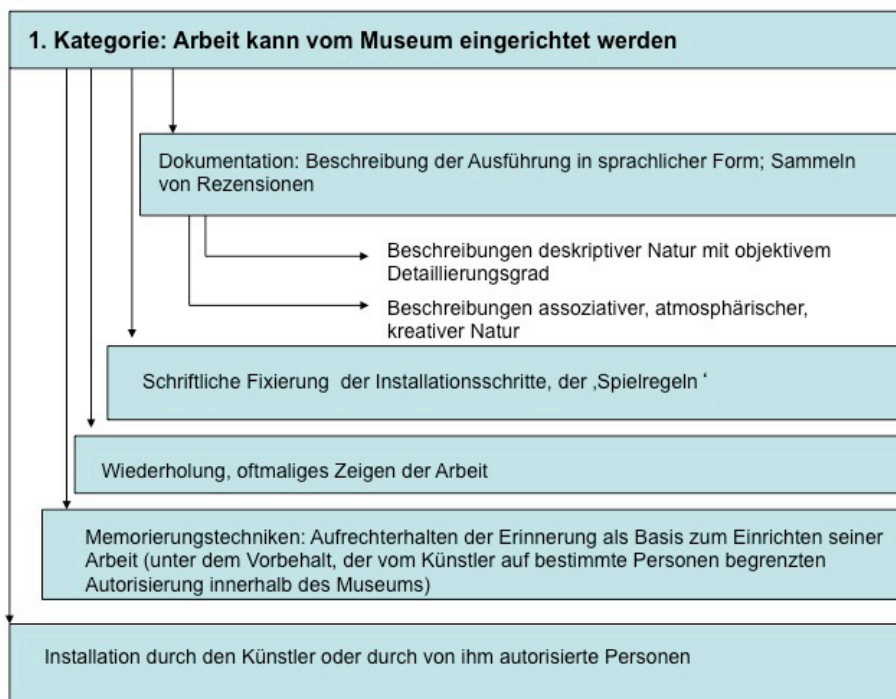
Tino Sehgal erwähnte in unserem Interview einen äußerst wichtigen Punkt in diesem Zusammenhang, der eine so geartete Erhaltungsstrategie bereits innerhalb einer Generation obsolet werden lässt. Selbst Museen, die die Erlaubnis zur Einrichtung seiner Arbeit haben, haben diese Erlaubnis nur für eine Kuratorengeneration: *„Es gibt Fälle, zum Beispiel ‘This is propaganda’, die sind einfach gelagert, das kann auch ein Museumskurator lernen. Und wenn er das gelernt hat, könnte ich auch, aber das ist noch nicht vorgekommen, sie oder ihn autorisieren, andere Leute zu autorisieren.“*² So sind diese Arbeiten der ersten Kategorie nur für eine Kuratorengeneration autorisiert und z. B. bei einem Personalwechsel wäre die Kette der mündlichen Tradierung bereits unterbrochen.

Zudem gibt es einen Qualitätsanspruch, den Sehgal an seine Arbeiten stellt, er denkt sogar darüber nach, eine Instanz einzuführen, die ähnlich einem Abendregisseur, die Qualität der Arbeiten während der Ausstellung überprüft. Zumindest für so komplexe und detailreich choreographierte Arbeiten wie KISS aus dem Jahr 2003.³

Für eine gelungene Tradierung der Arbeiten alleinig durch ein Museum wäre es notwendig, diesen Qualitätsanspruch zu kennen. Nur dann, kann beurteilt werden, ob eine Präsentation der Arbeit auch dem entspricht, was einen ‚Sehgal‘ ausmacht. Sehgal sprach von einer Zielvorstellung und einem Kriterienkatalog, den eine Aufführung erfüllen sollte und den er sehr wohl kenne. Für eine sachgemäße Installation einer Arbeit sollte dieser Kriterienkatalog für die betreffende Arbeit auch dem Museum bekannt sein. Die Gefahr ist, dass trotz größtem Bemühen und aufrichtigstem Erinnern eine Arbeit Sehgals seltsam, heimlich still und leise mutiert, ohne, dass uns Mittel an die Hand gegeben sind, eine Qualitätskontrolle durchzuführen. Die Veränderung seiner Arbeiten ist zwar intendiert, aber nur bis zu einem bestimmten Grad, der nicht bestimmt oder zumindest nicht vermittelt ist: *„Es ist natürlich ein Vertrauensverhältnis. Es gab auch schon Leute, die das missbraucht haben und einfach in dem von mir vorgegebenen Teil etwas ganz anderes gemacht haben. Da war meine Arbeit dann faktisch nicht mehr*

da.“⁴ Um dem vorzubeugen, kann es selbst für die Museen, die die Erlaubnis zur Einrichtung der Arbeit haben, notwendig sein, Tino Sehgal selbst mit der Installation zu beauftragen. (Grafik 6)

Grafik 6
Tino Sehgal
Arbeiten der 1. Kategorie, die vom Museum selbst eingerichtet werden.



Arbeiten zweiter Kategorie

Erhaltungsstrategien für die zweite Kategorie aus konservatorisch-restauratorischer Sicht sind nicht zu entwickeln, da ein Museum aufgrund seiner bisherigen Kompetenzen, nicht darauf ausgerichtet ist, Sehgals Arbeiten einzurichten und zu tradieren. Das Museum verfügt zum jetzigen Zeitpunkt schlichtweg über keine Kompetenzen, die dafür notwendig sind. 2005 ist Sehgals Antwort auf Peter Sloterdijks Anmerkung: „Wenn Sie den Katalog und die üblichen Dokumentationsformen verweigern, bleibt Ihnen nur das Gedächtnis des Passanten, der zum unfreiwilligen Geschichtsbuch wird.“ folgende: „Aber Sie müssen sehen, dass ich mit einem klassischen Archiv kollaboriere, mit dem Museum. Die Museen können meine Arbeit kaufen und sie einrichten, indem sie die entsprechenden Menschen anstellen und einweisen. Sie existiert also nicht nur in der Erinnerung von irgendwelchen Leuten, sondern sie existiert eben auch in diesem Archiv.“⁵

Das Entscheidende an seiner Antwort ist, „*indem sie entsprechende Menschen anstellen*“. Das Museum könnte also auch extra eine Stelle einrichten, deren Arbeitsbeschreibung ‚Pfleger, Inszenierung und Tradierung‘ von Sehgals Arbeiten beinhalten würde.⁶ Dabei müsste es sich allerdings um eine autorisierte Person handeln, denn sonst würde das Ganze wiederum nicht funktionieren.

Tino Sehgal kommt also nicht umhin, einen institutionalisierten Weg für die Tradierung seiner Werke zu finden, denn ansonsten geraten seine Werke in Vergessenheit oder mutieren zu Ausführungen, die mit seinem ursprünglichen Werk wenig gemein haben. Wie im Kapitel ‚Faktischer Umgang‘ erwähnt, schwebt dem Künstler eine Institution vor, die sich am Vorbild des Balanchine Trust orientiert.

George Balanchine war einer der bedeutendsten Choreographen des letzten Jahrhunderts. Er verstarb 1983 in New York City. 1987 wurde der

Trust gegründet, der seither die Lizenzierung und Tradierung der Balette Balanchines werkgetreu aufrecht erhält.⁷

Einen wichtigen Punkt einer langfristig möglichen Weitergabe seines Werkes sprach der Künstler selbst an: die Autorisierung von Personen, andere zu autorisieren, seine Arbeiten anzuleiten und auszuführen, denn nur dann kann sich das Werk „von seiner Person lösen“.⁸ Dem Künstler ist sehr wohl bewusst, dass eine nachhaltige Strategie generationenübergreifend angelegt sein muss. Der Aufbau einer solchen Tradition kann nur mit und durch den Künstler gelingen. (Grafik 7)

Grafik 7

Tino Sehgal

Arbeiten der 2. Kategorie, die nur vom Künstler oder von autorisierten Personen ausgeführt werden können.



Richard Long

Geb. 1945 in Bristol, England (UK)

“It has to do with the silence of thought, with the
silence of the woods.”¹

Richard Long zählt zu den bekanntesten europäischen Land-Art Künstlern. Er erweiterte das Genre der Skulptur, indem er das Gehen zu einem gestalterischen, künstlerischen Medium erhob: *“To make art only by walking, or leaving ephemeral traces here and there, is my freedom. I can make art in a very simple way but on a huge scale in terms of miles and space. My work can range from making a circle of stones, for example, to just placing a stone at every mile, or carrying a stone from one place to another, or simply making a work only by walking, with no intervention or displacement at all.”*²

Auf den Wanderungen ist der Künstler meist alleine unterwegs, auch führt ihn sein Weg in entlegene Gebiete fernab jeglicher Zivilisation. Wie kommuniziert der Künstler seine Arbeiten, die für ein Publikum vor Ort nicht erfahrbar sind?

Richard Long erlangte internationale Beachtung mit *A LINE MADE BY WALKING* aus dem Jahr 1967. Eine SW-Fotografie, die im Bildvordergrund eine Wiese zeigt, begrenzt von Hecken im Hintergrund. In das Gras der Wiese ist eine Linie eingedrückt, deren Entstehung der Titel preisgibt: *A line made by walking*. Grashalme, die durch mehrmaliges Hin- und Herlaufen niedergedrückt wurden und sich als Linie abzeichnen. Für den Kunsthistoriker Rudi Fuchs steht *A LINE MADE BY WALKING* auf einer Stufe mit dem Schwarzen Quadrat von Kasimir Malewitsch in seiner Bedeutung für die Kunstgeschichte. Das Werk zeige das Ende einer Entwicklung und gehe zugleich neue Wege künstlerischer Produktion: *“A (...) abrupt statement of conviction – the conviction that something was over and that there was no need to hang on.”*³

A LINE MADE BY WALKING (Abb. 36) enthält in nucleo die wesentlichen Bestandteile der meisten Arbeiten Longs: das Gehen, die Veränderung des durchschrittenen Raumes mit leisen, subtilen Interventionen und letztendlich die Übertragung der Intervention in ein anderes künstlerisches Medium, z. B. die Fotografie. Oft verschränkt Long die Darstellung mit beschreibenden und sinnstiftenden Titeln und Texten.⁴ Bereits als Student am West of England College of Art schuf Long 1964 eine Arbeit mit den gleichen Mitteln: *A SNOWBALL TRACK*.⁵ Bedenkt man das Entstehungsjahr dieser Arbeit – Long war gerade 18-jährig – so sind bereits zu diesem frühen Zeitpunkt die Parameter etabliert, die Longs Arbeit bestimmen und denen er bis jetzt treu blieb.⁶ In den Jahren 1966 – 68 studierte Richard Long an der für

ihren avantgardistischen Umgang mit der Skulptur bekannten St. Martins School of Arts in London. Eine Arbeit, die in dieser Zeit entsteht und zugleich die erste größere Wanderung dokumentiert, ist *BEN NEVIS HITCHHIKE*, 1967. Wie der Titel vermuten lässt, hat Long die sechstägige Reise von London nach Ben Nevis in Schottland nicht nur zu Fuß zurückgelegt. Als künstlerische Arbeit sind von dieser Aktion zwölf Fotografien überliefert, die Long nach einem vorher entworfenen Konzept ausführte: jeden Tag um 11.00 Uhr fotografierte er Himmel und Boden, an dem Ort, an dem er sich zu diesem Zeitpunkt befand.⁷

Eine etwas andere Art der Destillation einer Wanderung finden wir bei *A WALK OF FOUR HOURS AND FOUR CIRCLES*, 1972 (Abb. 37). Diese Arbeit besteht lediglich aus einer Landkarte und dem oben genannten Titel. Auf der Landkarte zeichnete Richard Long vier konzentrische Kreise mit größer werdendem Radius ein. Den eingezeichneten Radii entsprechen reale Strecken, die der Künstler jeweils in der gleichen Zeit zurücklegte – ein Kreis pro Stunde. Lässt der Betrachter sich darauf ein und vollzieht in seinen Gedanken den Ablauf dieser von Long durchgeführten Wanderung, dann werden Raum, Zeit, Geschwindigkeit, Distanz, Strecke, Weg etc. gedanklich greifbar. Die räumliche Skulptur bildet sich gewissermaßen erst im Geist des Betrachters, der in seinen Gedanken die vier Kreise abschreitet. Auch *2 1/2 MILE WALK SCULPTURE*, 1969⁸ (Abb. 38) verdeutlicht die Beziehung zwischen Raum, Zeit, Weg und der Erfahrung des Gehens. Die Arbeit war im Besitz des Sammlers Giuseppe Panza di Biumo. Wir sehen eine Skizze mit vier Linien 1 – 4 und ein Foto mit vier Linien im Gras, die ebenfalls durch mehrmaliges Auf- und Ablaufen entstanden. Der Text erläutert: alle Linien sind gleich lang, werden jedoch unterschiedlich oft abgeschritten, das Resultat ist in den unterschiedlichen Spuren im Gras ablesbar. Das Werk – die Skizze mit Fotografie und Erklärung – verweist auf eine Aktion, die vorher stattfand und auf diese Weise von Long dokumentiert wird: *„Eine Skulptur, wie Richard Long sie definiert, besteht also nicht allein aus dem Material, aus dem sie gemacht ist, sondern sie umfasst zugleich auch die Atmosphäre einer Landschaft, die Weite des Raumes und den gesamten Wegabschnitt, den der Künstler gehend für sie zurückgelegt hat. (...) Sie markieren also nicht nur Wege, sondern sie sind Wege, materielle Verdichtungen eines Unterwegsseins.“*⁹

Die bisher genannten Arbeiten tragen Merkmale



36
Richard Long, A LINE MADE BY WALKING, 1967

einer vorher geplanten Aktion. Die Idee zu den Arbeiten steht vor der Ausführung. Für Long selbst geht es allerdings nicht nur um eine theoretische, rein geistige Auseinandersetzung, sondern um das tatsächliche Ausführen, das reale Gehen des vorher geplanten Konzeptes: *“My work is real, not illusory or conceptual. It is about real stones, real time, real actions.”*¹⁰

37
Richard Long, A WALK OF FOUR HOURS AND FOUR CIRCLES, 1972



Neben der Konzeption und Durchführung dieser Wanderungen entstehen auch skulpturale Arbeiten entlang des Weges, die Long aus den Gegenständen formt, die er in den meist entlegenen Landstrichen vorfindet. Diese Anordnungen als Veränderungen des Vorgefundenen haben meist einfache, archaisch anmutende Formen wie Kreise, Spiralen, Linien und Kreuze.

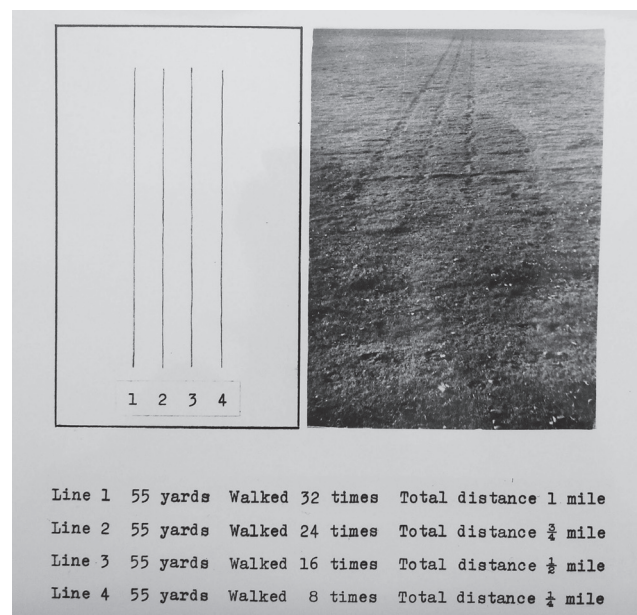
Long hierzu: *“I choose lines and circles because they do the job.”*¹¹

Seine orts- und zeitspezifischen Aktionen und Interventionen fixiert Long in dauerhafteren Medien, vornehmlich mittels Fotografie oder als gestaltete Landkarten, Texte und Siebdrucke.

Während die Bearbeitung von Landkarten es ihm gestattet, eine Wanderung in ihrer zeitlichen Gesamtheit zu transportieren, in einer „poetischen Kombination aus Bild und Sprache“¹², gibt ihm die Fotografie die Möglichkeit, seine temporären Interventionen in einem ganz bestimmten Moment festzuhalten.

A SOMERSET BEACH, England 1968 (Abb. 39) oder A CIRCLE IN THE ANDES (Abb. 40) aus dem Jahr 1972 sind Beispiele für solch zeit- und ortsspezifische, in das Medium der Fotografie übertragene Skulpturen. Ein Beispiel für eine äußerst temporäre Intervention in der Landschaft ist die Arbeit THIRTY-SEVEN CAMPFIRES, MEXICO, 1987¹³ (Abb. 41). Mittels der Fotografie gelingt es ihm, etwas für so kurze Zeit Sichtbares, wie Wasserspuren auf einem Gesteinsplateau in Mexico, festzuhalten und als Werk

38
Richard Long, 2 ½ MILE WALK SCULPTURE, 1969, Panza Collection





39
A SOMERSET BEACH, England 1968

40
Richard Long, A CIRCLE IN THE ANDES, 1972



in der Kunstwelt zu präsentieren.¹⁴ *“My photographs are facts which bring the appropriate accessibility to the spirit of these remote and otherwise unrecognizable works.”*¹⁵

Die erste rein textbasierte Arbeit Longs war March 19–22 1969, A WALKING TOUR IN THE BERNEROBERLAND, die Long als Satz in der Ausstellung ‚When attitudes become form‘ im Jahr 1969 zeigte. In der Ausstellung war lediglich ein Zettel an die Wand geklebt, auf dem in schwarzen Blockbuchstaben der Titel der Arbeit geschrieben stand. Richard Long führte die erwähnte Wanderung im Berneroberland vor der Ausstellung aus. In der Einleitung zum Katalog beschreibt der Kurator der Ausstellung Harald Szeemann das Konzept seiner Ausstellung: *„Es sind Formen, die aus keinen vorgefassten, bildnerischen Meinungen, sondern aus dem Erlebnis des künstlerischen Vorganges entstanden sind. Dieser diktiert auch die Wahl des Materials und die Form des Werkes als Verlängerungen der Geste. (...) Aber immer bleibt der Vorgang wesentlich, er ist Handschrift und Stil zugleich. So liegt denn die Bedeutung dieser Kunst darin, dass eine ganze Künstlergeneration es unternimmt, die >Natur von Kunst und Künstler< im natürlichen Vorgang >Form< werden zu lassen.“*¹⁶ Auf Richard Long und seine Arbeiten trifft diese Beschreibung ganz besonders zu.

Texte erlauben ihm die Wiedergabe einer Wanderung in seiner reinsten und allgemeinsten Form: *“A text is a description, or story, of a work in the landscape. It is the simplest and most elegant way to present a particular idea, which could be a walk, or a sculpture, or both.”*¹⁷

Die Textarbeiten tragen den gestalterischen Stempel Richard Longs. Schrifttype, Schriftsetzung und Farbe sind Teil des Kunstwerkes (Abb. 42).

Von den Interventionen in der Landschaft erfahren wir nur durch Longs Fotografien, Textarbeiten oder durch eine andere Umsetzung der Aktionen in grafischer Form.

Die temporären Skulpturen in den Landschaften besitzen für Long keinen eigenständigen Kunstwerkcharakter. Die Kunsthistorikerin Stephanie Heckmann dazu: *„Man könnte dies sogar soweit zuspitzen, dass man behauptet, ihre Werkhaftigkeit im traditionellen Sinn des Begriffes bestehe nur eben in dem Prozess ihrer Entstehung sowie dem unmittelbaren Moment ihrer Vollendung.“*¹⁸ Long entwickelt diese Skulpturen während einer

Wanderung und lässt sie in der Landschaft als Artefakte zurück. Der Erhalt seiner Land Art Projekte ist ihm nicht wichtig.¹⁹ Für Long münden seine Wanderungen und die dabei entstehenden Skulpturen immer in der Übertragung in andere Medien. Heckmann spricht von einer *„Verwandlung von Materialität in Medialität“*²⁰.

Sehr wohl ist Long bewusst, dass seine Skulpturen durch Einheimische oder Wanderer zufällig entdeckt werden könnten. Es liegt ihm allerdings fern, sie an Ort und Stelle einem Publikum erfahrbar zu machen. Das Gleiche gilt auch für seine Wanderungen: *“It is not my intention that they actually should repeat the walks, because not only do they belong to a certain place, they belong to a certain time. And you can never repeat the time.”*²¹ Ebenso wenig sieht er die Entstehung seiner Skulpturen als Performance, der Zuschauer beiwohnen könnten, sondern als sehr private Angelegenheit, deren Stärke in der Einsamkeit liege: *“And somehow the power and energy is coming from being alone. I mean the actual simplicity and feeling of being alone is part of the work often. So it would be quite inappropriate having a lot of people visiting it. That would change the whole nature of the place.”*²²

Ein Teil seines künstlerischen Schaffens sind also Arbeiten in der Landschaft, die an einen bestimmten Moment gebunden, nicht wiederholbar sind und zu deren Vermittlung Long andere Medien heranzieht. Die Arbeiten sind zudem eng mit seiner Person verknüpft: *“My work is completely physical and personal. I’ve walked or climbed to the place of each sculpture. I’ve made it with my hands (or feet) and energy at that time. To walk across a country from coast to coast, for example, is both a measure of the land itself – its size, shape and terrain – and also of myself, how long it takes me and not somebody else.”*²³

In der Kommunikation der Wanderungen und Skulpturen in der Landschaft mittels der Fotografie, des Textes oder anderer grafischer Medien vollzieht Long einen Medienwechsel: die Materialität, die Dauer, die Erscheinung oder die Dimensionen der Interventionen werden ausschließlich in anderen Medien erfahrbar. Die Fotografien, Textarbeiten, Landkarten etc. sind für Long nicht nur Dokumentationen seiner Arbeiten, sondern letztendlich ein einzigartiges Kunstwerk, das alternative Medium, in dem sich seine Kunst darstellt. Long: *“They become art in a different way.”*²⁴ Vor allem trifft dies für die SW-Fotografien zu, von



41
Richard Long, THIRTY-SEVEN CAMPFIRES, Mexico, 1987

A LINE OF 33 STONES A WALK OF 33 DAYS

A STONE PLACED ON THE ROAD EACH DAY ALONG A WALK OF 1030 MILES IN 33 DAYS FROM THE SOUTHERNMOST POINT TO THE NORTHERNMOST POINT OF MAINLAND BRITAIN

THE LIZARD TO DUNNET HEAD 1998

42
Richard Long, A LINE OF 33 STONES A WALK OF 33 DAYS, 1998

denen es lediglich einen signierten Abzug gibt: *“Especially the b/w photos, framed with my handwritten text/title, they are unique.”*²⁵

Gelegentlich gibt Long auch Editionen heraus, wie die Arbeit BEING IN THE MOMENT, 1999. Diese Arbeit besteht aus vier Offset-Lithografien und erschien in einer signierten und nummerierten Edition von 60 Stück.²⁶

Einige seiner Fotografien deklarierte Long als ‚public freehold‘, als öffentliches Grundeigentum. Jeder kann diese Fotografien nutzen, ohne die Bildrechte dafür einholen zu müssen.²⁷

Parallel zu seinen Arbeiten im Außenbereich entstehen jedoch auch Skulpturen, die für den Innenraum konzipiert sind: *“The outdoor works and indoor works are complementary although I would have to say that nature, the landscape, the walking, is at the heart of my works, and informs the indoor work. I do have a desire to present real work in public time and space, as opposed to photos, maps and*

*texts, which are by definition “second hand”– works and thus imaginative. For me, the different forms of my work represent freedom and richness – it’s not possible to say “everything” in one way.”*²⁸

Eine sehr frühe Arbeit für den Innenraum ist UNTITLED (Stick Sculpture) (Abb. 43), die Richard Long 1968 in seiner ersten Einzelausstellung bei Konrad Fischer in Düsseldorf zeigte.²⁹ Die Skulptur besteht aus 1318 Haselnussästen, die in Reihen auf dem Galerieboden ausgelegt wurden.

Eine andere, sehr viel spätere Arbeit aus dem Jahr 1995, greift Äste als Material auf: CIRCLE OF TIME STICKS AND CIRCLE OF MEMORY STICKS, 1995 (Abb. 44). Die Vermittlungsaufgabe von Erfahrungen während einer Wanderung wird in dieser Arbeit Aststücken zugewiesen, die als Speicher von Zeit und Erinnerung dienen.

Die Materialien seiner Skulpturen für den Innenraum sind ähnliche wie die, die Long auch für seine Arbeiten im Außenbereich verwendet: Steine, Feuersteine,

Schlamm, Wasser, Piniennadeln, Holz, Äste, Torf, Treibholz, Schiefer. Auch die Formensprache bleibt eine ähnliche.

Zu Beginn entstanden die Skulpturen aus den Wanderungen heraus, sie wurden mit der Zeit aber immer eigenständiger und autonomer. So sucht Long z. B. die Steine für seine Innenraumskulpturen in nahe gelegenen Steinbrüchen, sie stammen nicht aus seinen Wanderungen.³⁰

Gleichwohl sind die Innenraumarbeiten inhaltlich mit seinen Wanderungen eng verknüpft. So z. B. A LINE THE LENGTH OF A STRAIGHT WALK FROM THE BOTTOM TO THE TOP OF SILBURY HILL, 1969. Silbury Hill gilt als der größte, prähistorische, künstliche Hügel in Europa und hat eine Höhe von ca. 30 m. Diese Länge nahm Long als Ausgangspunkt für genannte Arbeit, die aus einer 30 m langen Spirale aus weißem Schlamm auf dem Boden besteht.³¹

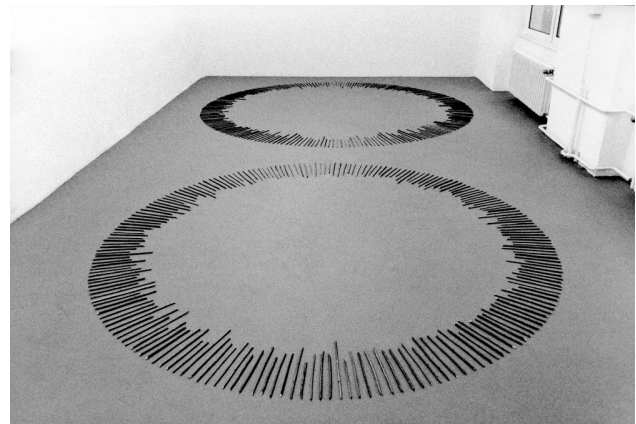
Arbeiten mit Schlamm entstehen ab den 70er Jahren.³² Mit Händen und Füßen oder Schuhen trägt Long den mit Wasser verdünnten Schlamm auf dem Galerieboden auf. Der Schlamm stammt meist aus den Schlickbänken des Flusses Avon, nahe Longs Geburtstort Bristol. Gelegentlich verwendet er auch China Clay aus den Abbaugeländen um St. Austell in Cornwall.³³ Er greift allerdings auch auf Produkte aus dem Künstlerbedarf zurück.³⁴

Seit den 80er Jahren führt Long seine Arbeiten mit Schlamm an der Wand aus.³⁵

Long verdünnt hierzu den Schlamm mit Wasser, der nun, da sehr flüssig, jede seiner Bewegungen nachzeichnet. Long arbeitet zügig und dynamisch. Das Resultat sind Formen, die kontrolliert rhythmisch sind, aber auch stark vom Zufall geprägt sind. (Abb. 45, 46)

Für Long sind diese Schlamarbeiten – ähnlich wie seine Wanderungen – eng mit seiner Person verbunden: er führt die Arbeit mit seinen Händen und Füßen in einer ihm sehr eigenen Geschwindigkeit und Bewegung aus.³⁶

In den letzten Jahren schuf Richard Long auch Skulpturen, die weitaus mehr als die bisher beschriebenen Werke einem ‚klassischen Objekt‘ entsprechen. Es sind kleinere Holzstücke, oftmals Treibholz, die Long mit Finger- oder Handabdrücken oder Zeichnungen versieht.



43 (o.)
Richard Long, Untitled (Stick Sculpture), 1968

44 (u.)
Richard Long, CIRCLE OF TIME STICKS AND CIRCLE OF MEMORY STICKS, 1995

Faktischer Umgang

Der Abschnitt behandelt die Innenraumskulpturen und Schlamarbeiten von Richard Long.

Zu Beginn der Recherche standen Fragen zur Materialbedeutung und zur Installation im Vordergrund. Worauf kommt es Long bei seinen Skulpturen für den Innenraum an? Ist es nur er selbst, der die Installation vornehmen kann? Wie vermittelt er die Anordnung der Einzelteile, denn allen Skulpturen ist gemein, dass sie aus losen Einzelteilen bestehen, die zusammen erst die Form ergeben.

Innenraumskulpturen

Ähnlich wie Sol LeWitt arbeitet Richard Long auch in diesen Fällen mit Zertifikaten, die die Echtheit der Arbeit bestätigen und Anweisungen zum Aufbau enthalten. Bei Ankauf eines Werkes liefert Long ein Zertifikat für jede Innenraumskulptur.³⁷

Für Long sind diese Zertifikate oder Skizzen keine Kunstwerke. Sie dienen ausschließlich der Dokumentation einer realisierten Arbeit und der



45
Richard Long beim Aufbau seiner Ausstellung im Hamburger Bahnhof, Berlin, 2010

46
Richard Long, 'Muddy Water Falls, 1984', Detail von insgesamt 14 'Muddy Water Falls'



Reinstallation einer Skulptur. Im Gegensatz zu den Zertifikaten LeWitts für die Wall Drawings werden Longs Zertifikate nicht in der Ausstellung neben den Skulpturen präsentiert. Sie sind Dokumente, die Informationen bieten, die hinter der realen Ausführung stehen. Sie enthalten den Titel, die Datierung, sind Anleitung für den Aufbau und Zeugnis der Echtheit.

In den Panza Papers befindet sich ein Brief von Richard Long an Giuseppe Panza, in dem er deutlich macht, dass diese Skizzen reinen Dokumentationscharakter besitzen: *"I remember sending you a proposal (not an art work, it was not even a sale) for a stone circle for the Linate Museum space some time ago which was not realised. I was surprised and a bit unhappy to see it turn up as a 'drawing' as part of your collection in a recent catalogue of yours. This I felt misrepresented me, as I do not normally make drawings as such, only certificates to document realized works."*³⁸

In manchen Zertifikaten vermerkt Long dies ausdrücklich: *"The certificate is not an artwork."*³⁹ oder *"This certificate shows procedure only. It is not an artwork and should not be reproduced"*⁴⁰.

Die Zertifikate haben ihre Form über die Jahrzehnte

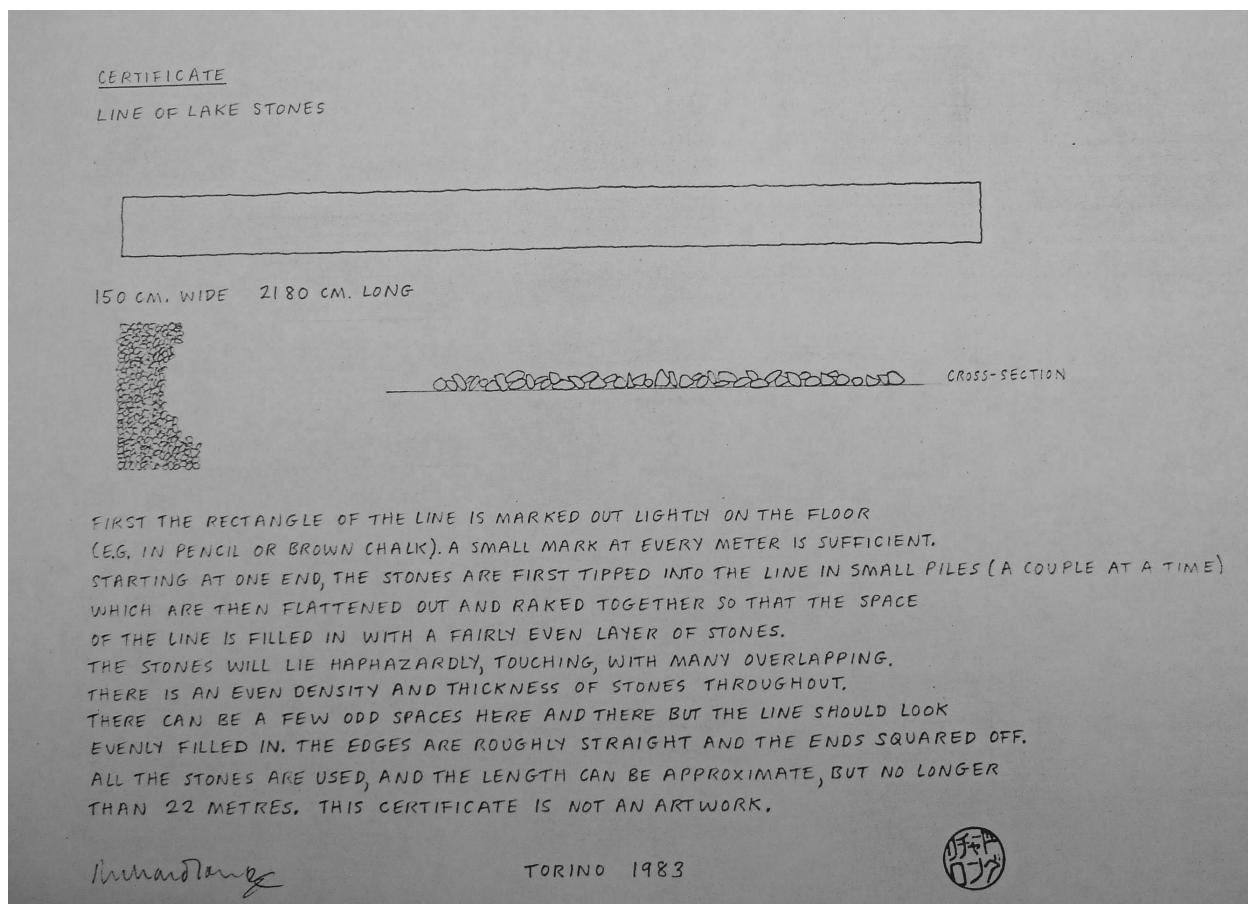
nicht verändert⁴¹. Meist handelt es sich um eine handschriftliche Beschreibung, den Titel der Skulptur, eine Skizze mit den Maßen und der Anordnung der Einzelteile in einer Skizze. Auch eine Fotografie kann den Zertifikaten beigelegt sein. Diese Fotografien sind Teil des Zertifikates und der Aufbauanleitung und keine Kunstwerke im engeren Sinn, sondern reine Dokumentationsaufnahmen.⁴² Long weist ihnen eine völlig andere Bedeutung zu als den Fotografien, die er als alternatives Medium zur Kommunikation seiner temporären Interventionen nutzt und die er als einzigartige, eigenständige Kunstwerke betrachtet.

Abbildung 47 zeigt das Zertifikat für LINE OF LAKE STONES aus dem Jahr 1983, ehemals Sammlung Panza.

Angegeben ist der Titel der Arbeit, die Maße der Skulptur, eine skizzierte Aufsicht und eine Seitenansicht, die Long als 'cross-section', also Querschnitt, bezeichnet.

Im handschriftlichen Fließtext⁴³ werden die Installationsschritte aufgezählt, von der Markierung am Boden bis hin zur Auslegung der Kieselsteine

47
Richard Long, Zertifikat für Line of Lake Stones, 1983



zu einem breiten Band. Long verweist darauf, dass die Anordnung der Steine zufällig ist, also kein bestimmter Stein an einer bestimmten Stelle liegen müsse. Wichtig ist Long eine gleichmäßige Dichte und Stärke der Steinlage. Die Außenkanten sollen gerade abschließen. Die Länge der Skulptur kann leicht variieren, sollte aber eine Länge von 22 m nicht überschreiten.

Mit der Signatur, dem Datum und Ort und einem Stempel schließt das Dokument. Alle gesichteten Zertifikate zeigten einen Stempel neben der Unterschrift Longs. Diese Stempel variieren, es finden sich welche, die Longs Namen in Kanji zeigen oder die Tätigkeit des Künstlers beschreiben, wie z.B. "artist of mud and stone" auf koreanisch⁴⁴.

Ein anderes Beispiel: TURF LINE, 1990, ebenfalls aus der Sammlung Guiseppe Panza di Biumo (Abb. 49).⁴⁵

TURF LINE besteht aus Torfquader, die eng aneinander gelegt ein 140 auf 1280 cm großes Band bilden. Der erste Schritt ist die Markierung der Gesamtfläche, die

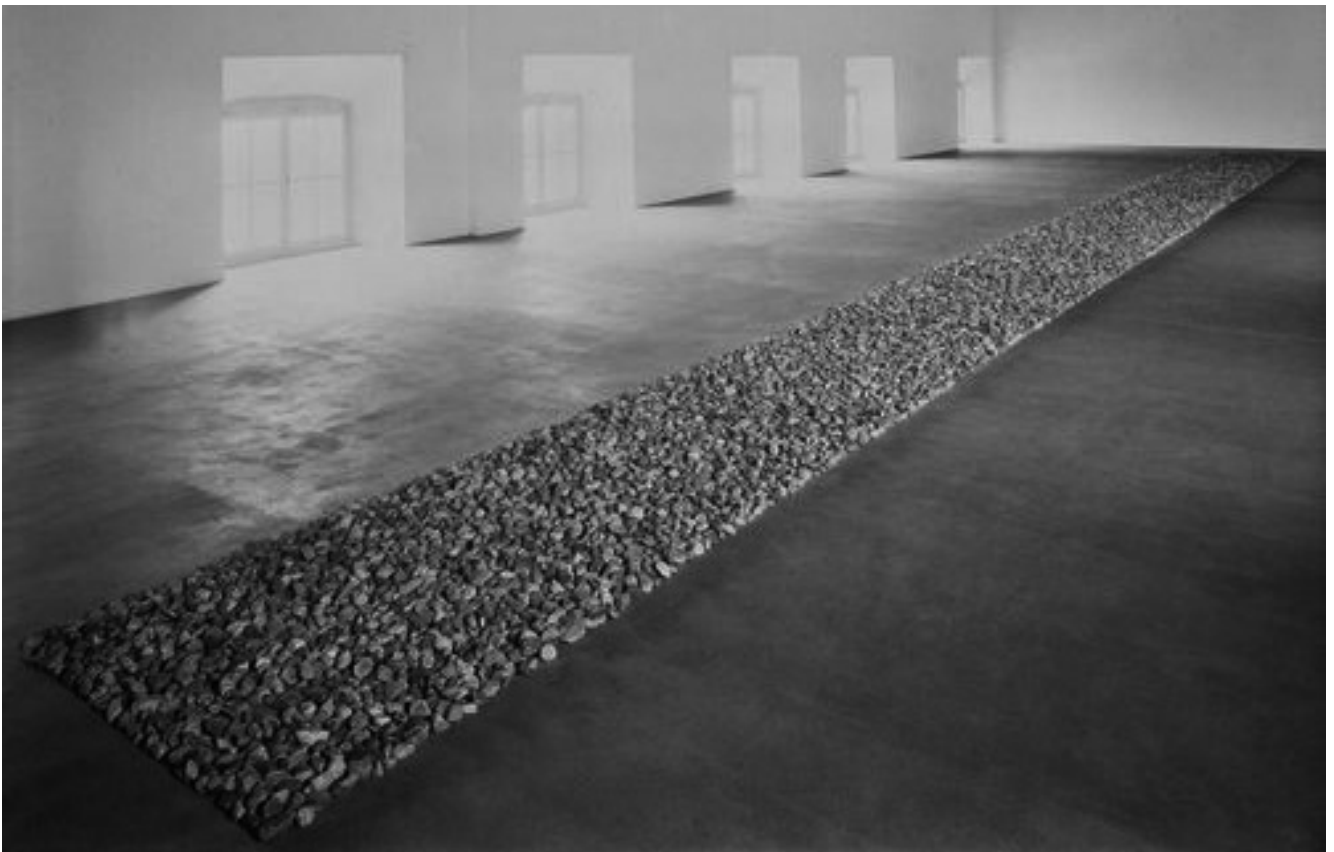
die Skulptur einnehmen wird, auf dem Boden, dann das Auslegen einer einlagigen Schicht Torfstücke.

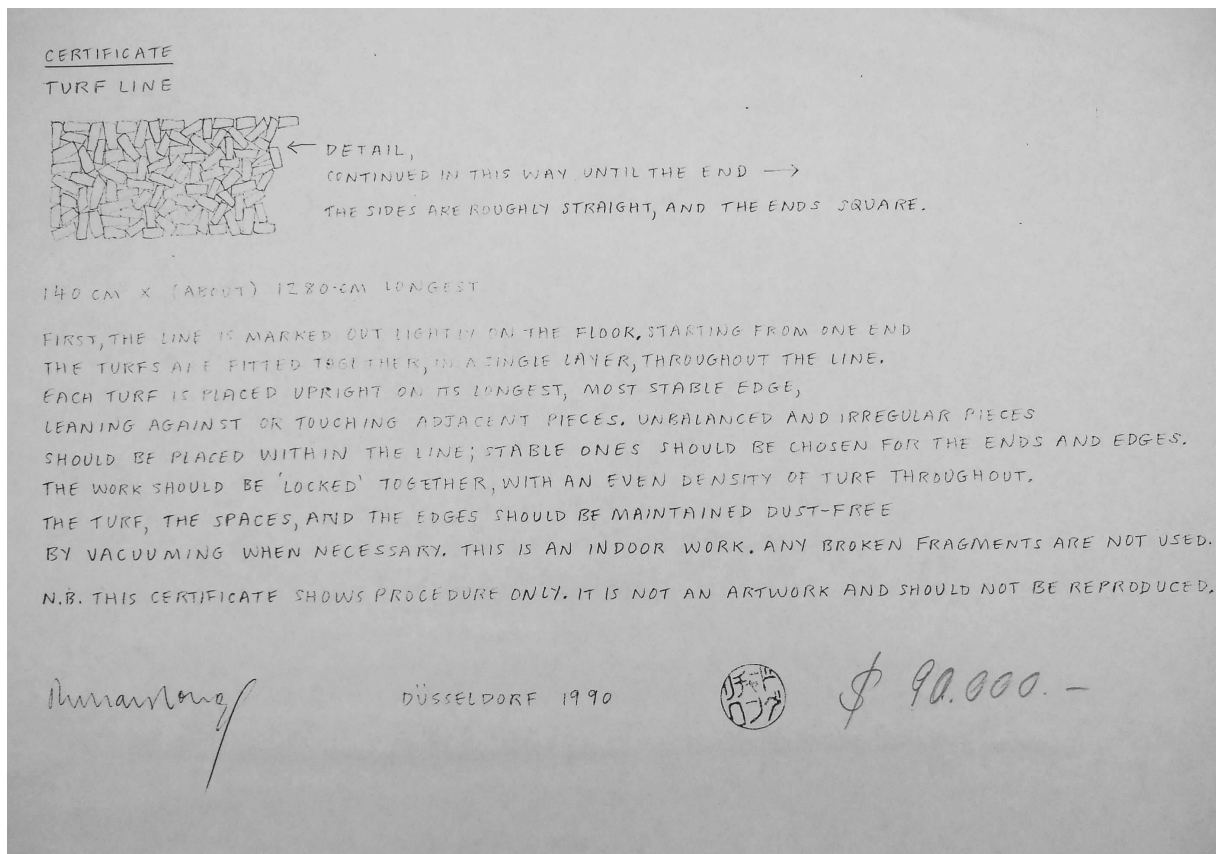
Auch bei TURF LINE ist es eine gleichmäßige Dichte der Einzelteile, die Long anstrebt. Die Torfstücke "should be 'locked' together with an even density". Die einzelnen Torfstücke haben keinen vorgeschriebenen Platz, ihre Platzierung innerhalb der Skulptur ist variabel. Die Anordnung ergibt sich vielmehr aus praktischen Gründen, wie z. B. der Stabilität der Torfquader, so lesen wir im Zertifikat weiter: stabilere Stücke sollten eher die Randbereiche bilden, weniger stabile Quader werden innerhalb des Bandes platziert. Die Quader selbst werden auf der schmalen Seite stehend ausgelegt: "upright on its longest". Welche Seite die Basis bildet, entscheidet die Stabilität: "most stable edge".

Interessant in diesem Zertifikat ist hier der Satz: "Any broken fragments are not used." Auf meine Frage, was dies bedeutet, antwortete Long: "Common sense. Not to use small bits that are obviously not like the regular pieces."⁴⁶.

48

Richard Long, LINE OF LAKE STONES, 1983; Installationsansicht 1984, Castello di Rivoli, Turin





49
Richard Long, Zertifikat für Turf Line, 1990

Diese zwei Beispiele zeigen, wie Long mit wenigen Angaben die Dimension der Skulptur und wesentliche Schritte zur Installation vorgibt. Genaue Maße gibt er nur für die Außenmaße an, in der Regel Länge und Breite der Skulptur oder der Radius. Da wie bei LINE OF LAKE STONES Hunderte von Steinen ausgelegt werden müssen und die Länge der Skulptur je nach Aufbau leicht variieren kann, lässt Long hier einen Spielraum von 20 cm, besteht aber auf einer maximalen Länge von 22 m.

Grundsätzlich macht Long exakte Angaben zur Größe der Skulpturen und nennt, wenn notwendig den variablen Bereich. Die Abstände der Einzelteile gibt Long nicht vor. Hier arbeitet er mit Deskriptionen, die relative Angaben sind: z. B. gleichmäßige Dichte oder sich berührende Einzelteile. Richard Long definiert nicht jede einzelne Position für jeden Bestandteil der Skulptur, da er darauf vertraut, dass die Anordnung sich aus den Einzelteilen ableitet. Variationen der Anordnung sind akzeptiert und intendiert: *“So the conclusion is, I suppose, the system comes out of the type of material. Because all the stones are completely different eccentric shaped they can actually be put together in endlessly different combinations, with*

*the result always looking more or less the same.”*⁴⁷ SCULPTURE AT KONRAD FISCHER, DÜSSELDORF, 1969.⁴⁸ Diese Skulptur besteht aus Piniennadeln, die auf dem Boden ausgestreut werden. In den rechteckigen Nadelteppich ist ein perspektivisch verkürzter Weg eingezeichnet, der dadurch entsteht, dass die äußere Nadelschicht dicker ausgestreut wird als der Bereich der eingeschriebenen Figur. Die Außenmaße des Rechteckes sind auch hier genannt. Die Maße oder die Form der Figur, des eingeschriebenen Weges, werden allerdings nicht näher beschrieben (Abb. 50, 51).

Es sind nicht immer die Außenmaße, die in den Zertifikaten angegeben sind, sondern in manchen Fällen auch die Abstände der Einzelteile zueinander, wie in SQUARES OF WOOD, 1967⁴⁹ oder TWELVE CIRCLES OF STICKS, 1973 (Abb. 53). Bei SQUARES OF WOOD, 1967 (Abb. 54) sind die Abstände der Quadrate laut Skizze 7 cm, insgesamt besteht die Arbeit aus 14 Quadraten zusammengefügt aus einzelnen Haselnussästen. Die Skizze für TWELVE CIRCLES OF STICKS, 1973 nennt dagegen die Radien (Abb. 52).

Den Aufbau der Skulpturen übernimmt Long bei der ersten Installation immer selbst.⁵⁰ Die Zertifikate

werden von ihm erst nach der ersten Installation angefertigt.⁵¹ Dieses Vorgehen unterstreicht den vorrangigen Dokumentationscharakter der Zertifikate. Wenn es der Aufbau erfordert, arbeitet er auch mit Assistenten. Ist ein Museum im Besitz einer Skulptur kann es den Aufbau mit Hilfe des Zertifikates und eigenen Dokumentationen vornehmen.⁵²

Das Kröller-Müller Museum in Otterlo besitzt UNTITLED, 1968 (Rectangle of Sticks)⁵³ und BERGEYK CIRCLE, 1982 von Richard Long.

UNTITLED, 1968 (Rectangle of Sticks) war bis zur Übernahme in den Museumsbestand 2005 Teil der Sammlung von Herman und Henriette Eelen. Die Arbeit besteht aus 100 Haselnusszweigen, die zu einem Rechteck mit den Maßen 92“ auf 170“ ausgelegt werden. Bei der Übernahme der Sammlung aus dem Privatbesitz in den Museumsbestand fehlten sechs Äste beziehungsweise waren schwer beschädigt. Der damalige Direktor des Kröller-Müller-Museums, wandte sich an Richard Long mit der Frage, ob die Skulptur trotz des Verlustes noch existent sei? Long bejaht, gibt aber keine Auskunft, wie sich der Materialverlust auf die Form der Skulptur auswirkt.

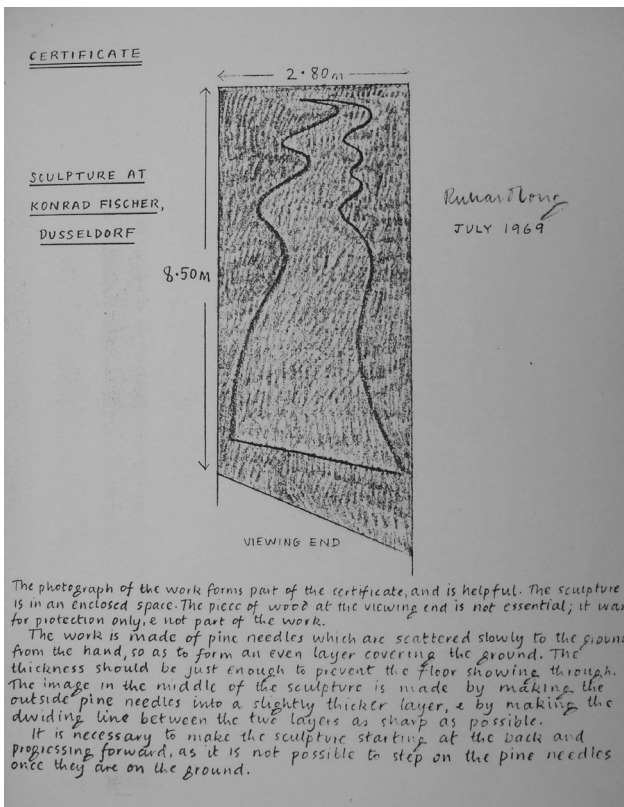
Wie ist die Skulptur mit weniger Material in Zukunft aufzubauen – bleibt eine Lücke, verkleinert sich die Skulptur? Der Ergänzung fehlenden Materials stimmt der Künstler zu⁵⁴ und schickt sechs neue Haselnussästchen.

Für UNTITLED (Rectangle of Sticks) existierte kein Zertifikat, lediglich eine Skizze⁵⁵ mit den ungefähren Maßen. Long bemerkt in seinem Antwortschreiben an Van Straaten, dass diese Skizze wenig Informationen für eine Installation bietet: *“I note that the ,sketch’ from the 1968 letter is not very informative, it should explain placing the sticks end to end, on the floor.”*⁵⁶ 2006 zeigte das Kröller-Müller Museum UNTITLED, 1968, (Rectangle of Sticks) in seinen Räumen. Der Künstler war zum erneuten Aufbau nicht anwesend.

BERGEYK CIRCLE, 1982⁵⁷ besteht aus 87 Schieferquader, die als Kreis ausgelegt werden. Der Kreis hat einen Durchmesser von 220 cm. Die Höhe der Schieferquader ist ca. 11,5 cm.

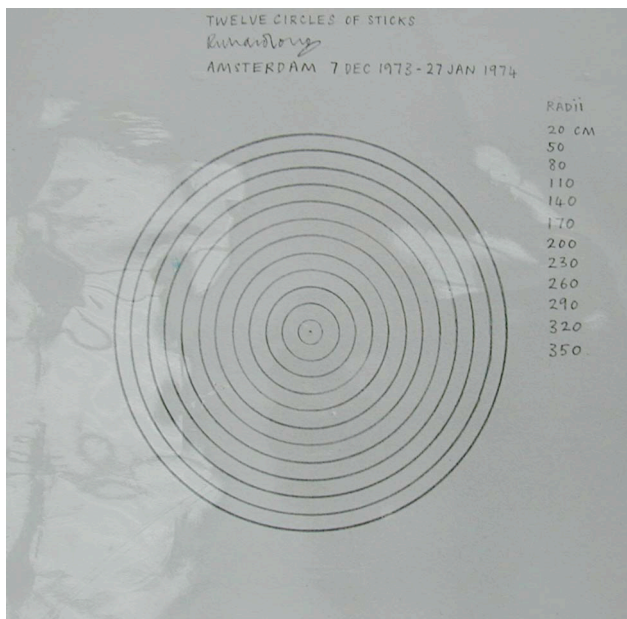
2007 ging BERGEYK CIRCLE (Abb. 55) als Leihgabe für eine Ausstellung ins Armando Museum in Amersfoort, Niederlande, und wurde dort bei einem Brand zerstört. Richard Long lieferte auf Anfrage des

50
Richard Long, Zertifikat für Sculpture at Konrad Fischer, Düsseldorf, 1969



51
Richard Long, Sculpture at Konrad Fischer, Düsseldorf, 1969





52
Richard Long, Zertifikat für TWELVE CIRCLES OF STICKS, 1973
Kröller-Müller Museum, Inv.Nr.: KM 111.741



53
Richard Long, TWELVE CIRCLES OF STICKS, 1973, Stedelijk
Museum, 1973

54
Richard Long, SQUARES OF WOOD, 1967

Museums neue Schieferstücke. Seit 2008 existiert nun eine 2. Version von BERGEYK CIRCLE, die in der Ausstellung „REDONE Conceptual Art from the Collection“ vom 22.5. -26.10.2008 im Kröller-Müller Museum gezeigt wurde.

Das Zertifikat für die erste Version gilt nun auch für die zweite Version und lautet:

“First, a circle is very slightly drawn (e.g. in pencil) on the floor. The stones are placed one by one in a haphazard pattern throughout the sculpture. Each stone is placed on its flat, planed side. There is an equal density of stones throughout. They are chosen at random, most are touching another stone, and there is a fairly even distribution of sizes and lengths amongst them.

N.B. this drawing shows procedures only; it cannot itself be “copied”. It is not an artwork.

*RL Bergeyk Holland 1982*⁵⁸

Die Anleitung zur Installation der Skulptur ist ähnlich wie für die bereits genannten Beispielen: nach der Markierung der äußeren Form auf dem Boden werden die Steine in einem zufällig gefundenen Muster gleichmäßig ausgelegt, die einzelnen Steine berühren sich dabei meist. Die Auslegung der Steine wird beschrieben mit „haphazard pattern“, „equal density“, „fairly even distribution of sizes and lengths“. Zum Aufbau der zweiten Version kam Long nicht selbst nach Otterlo. Das Museum musste



bei der Installation feststellen, dass mit den neuen Schiefersteinen ein Aufbau nach dem alten Zertifikat nicht zufrieden stellend zu bewerkstelligen war. Für einen Kreis mit einem Durchmesser von 220 cm waren zu wenige Schieferstücke vorhanden. Long antwortet auf die Nachfrage des Museums: *“I agree the new version is very unsatisfactory (I thought I had sent you extra stones, but obviously I did not...) The most important thing for this work is an optimum density (the precise number of stones is not important). Therefore you need more stones.”*⁵⁹

Die fehlenden Steine ließ der Künstler dem Museum zukommen.

Diese Beispiele geben Aufschluss über Longs

Standpunkt bezüglich Material und Form. Material kann ergänzt werden oder auch komplett erneuert werden, ohne, dass das Werk dadurch ein anderes wird. Bisher allerdings nur durch den Künstler.

Die Materialien seiner Innenraumsulpturen werden nach jedem Abbau verpackt und eingelagert. In den Zertifikaten gibt es keine Beschreibungen des Materials, lediglich Benennungen wie Torf, Schiefer, Piniennadeln etc. Die einzelnen Teile sind weder in ihren Dimensionen noch in ihren Materialeigenschaften beschrieben. Sie sind selbst Träger dieser Informationen. Im Vergleich zum Plan LeWitts, der die Materialien zur Ausführung benennt, liegt hier ein wichtiger Unterschied, der dem Material des Kunstwerkes eine wesentlich andere Bedeutung zuschreibt. Denn Long sammelt selbst das Material der Innenraumsulpturen oder sucht geeignetes Material aus Steinbrüchen oder Lagerstätten.

Der Schriftwechsel zu BERGEYK CIRCLE zeigt auch, dass die genaue Anzahl der Einzelelemente für Long zweitrangig ist. Ähnliches steht auch in einem undatierten Brief an Giuseppe Panza: *“The title of the work is ‚608 stones‘ – if that number has changed, the title should change.“*⁶⁰

Daneben lässt sich entnehmen, dass das Wichtigste für die Anordnung der Schieferquader eine gleichmäßige Dichte ist. Auch auf meine Frage bezüglich TURF LINE, ob sich der Satz *“Broken fragments are not used“* auf die Größe der Skulptur auswirkt und sie bei jedem Aufbau vielleicht etwas kürzer wird, antwortet Long: *“It may little....the density is more important than the length.“*⁶¹

Erkennbar wird also eine Art Hierarchie in der Gewichtung einzelner Aspekte: die Dimensionen der Skulpturen können in einem kleinen Rahmen variieren, das Material kann mit Ähnlichem durch den Künstler ersetzt werden, minimale Verluste führen zu keinem Handlungsbedarf, die Auslegung der Einzelteile sollte eine gleichmäßige Dichte aufweisen, die Long allerdings nur vage beschreibt und nicht exakt definiert. Dabei ist eine gleichmäßige Dichte, also das Erscheinungsbild der Auslegung wichtiger als die exakte Größe der Skulptur und die Anzahl der Einzelteile.

Ein weiteres Dokument aus den Panza Papers gibt Anhaltspunkte für die Anordnung der Skulpturen im Raum. Es handelt sich um die Antwort Longs auf Fragen des Sammlers Giuseppe Panza di Biumo zur Vorbereitung einer Ausstellung im Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, Frankreich im Jahr 1989.

Hier findet sich die Information, dass die Skulpturen *“Carrara line, Stone circle 1976, Line of Lake Stones, Wood line 1978“*⁶² zentriert im Raum installiert werden sollten. Daraus abzuleiten, dass Richard Longs Skulpturen immer zentriert zu positionieren sind, wäre allerdings zu weit gegriffen. Richard Long konzipiert seine Skulpturen generell vom Raum unabhängig.⁶³

Es gibt allerdings auch Ausnahmen, wie die bereits erwähnte Skulptur UNTITLED (Stick Sculpture), 1968, die Long bei Konrad Fischer in Düsseldorf 1968 zum ersten Mal zeigte. Die Haselnusszweige sind in diesem Fall über den gesamten Boden angeordnet und werden von den Wänden des Galerieraumes begrenzt.

Trotz der auffallend engen Beziehung zu diesem Raum, die auch der Künstler konstatiert,⁶⁴ wurde die Skulptur bisher an drei weiteren Orten gezeigt: 2009 in der Kunsthalle Bielefeld, 2010 im Museo d'Art Contemporani de Barcelona und 2011 im Museum Kurhaus in Kleve.⁶⁵ Von der Ausstellung in der Kunsthalle Bielefeld „1968 die große Unschuld“, 15.3. – 2.8.2009 und der Ausstellung „Von Carl Andre bis Gregor Schneider. Dorothee und Konrad Fischer: Archiv einer Haltung“, 14.11.2010 -20.03.2011 liegen Aufnahmen vor.

UNTITLED (Stick Sculpture), 1968⁶⁶ wurde in allen Fällen in einen völlig anderen Raumkontext transferiert. Die Skulptur in ihrer Anordnung von 1968 wurde übernommen, ohne dass sich die neue Raumsituation auf die Anordnung der Einzelteile auswirkte.⁶⁷ Lediglich 2011 in Kleve wurde die Skulptur in einem Raum gezeigt, der eine ähnliche Breite und Beleuchtungssituation aufweist, wie der erste Präsentationsort bei Fischer in Düsseldorf.

Zum Transport wurden die Holzstückchen für diese Ausstellungstournee nach Größe sortiert gebündelt. Die Auslegung der Äste erfolgt nach ihrer Größe (Länge und Durchmesser). Man beginnt mit den kleinsten und legt Stück für Stück aneinander bis mit den größten Stücken ein gerade abschließendes Ende gefunden wird.⁶⁸ Die Linien selbst sollen einen „fließenden, perspektivisch auseinander laufenden Eindruck erzeugen, ähnlich wie Wasser, das durch einen Bach fließt.“⁶⁹

Der Aspekt Raum auf die spezielle Skulptur müsste noch genauer in Erfahrung gebracht werden, da meiner Meinung nach z. B. das Fehlen der äußeren Begrenzung durch den Raum zu einer neuen Arbeit



55
Richard Long, Bergeyk Circle (first version) 1982, Ausstellung Kröller-Müller Museum ‚English sculpture from the museum collection‘: 15 January - 31 March 1997

führt oder sie doch wesentlich verändert (Abb. 56 vgl. Abb. 43).

Ein weiteres Beispiel für eine raumbezogene Skulptur als Ausnahmefall ist Longs Beitrag für die Ausstellung ‚19:45 - 21:55. September 9th. 1967. Frankfurt. Germany. Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören‘ bei Dorothea Loehr in Frankfurt im Jahr 1967: ein Bündel Äste, die er in den Leigh Woods, nahe Bristol sammelte und an die Galerie schickte, mit folgenden Anweisungen: *“They should be laid end to end in a straight line on the floor around the perimeter of the gallery, 15 cm in from each wall and parallel with it”*⁷⁰. Der Künstler selbst war zum Aufbau nicht anwesend.

Die Anzahl der Äste und deren Gesamtlänge waren hier auf den Galerieraum ausgelegt und lassen sich nicht in andere Räume übertragen, ohne die Skulptur zu verändern. Diese Skulptur existiert allerdings nicht mehr.⁷¹

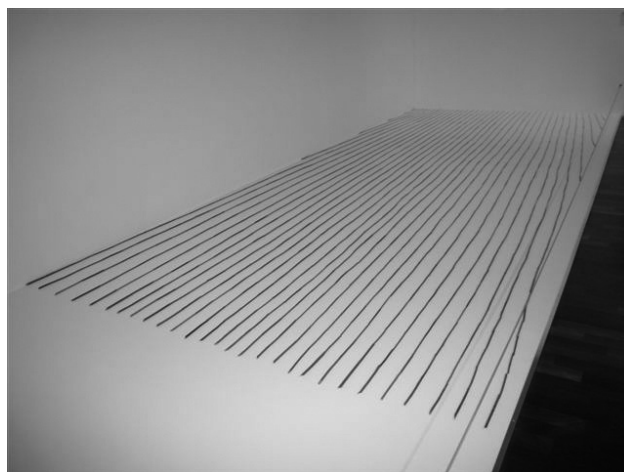
Für den Großteil der Innenraumskulpturen gilt jedoch ihre Unabhängigkeit vom Raum, in dem sie gezeigt werden, d.h. sie funktionieren in jedem Raum.

Schlamarbeiten

Die Schlamarbeiten erfordern einen anderen erhaltungsstrategischen Umgang.

Der wichtigste Unterschied zu den bisher jetzt beschriebenen Innenraumskulpturen ist die enge Bindung der Schlamarbeiten an die Person des Künstlers: es existieren keine Zertifikate oder Anleitungen zur Reinstallation; sie können nur vom Künstler selbst ausgeführt werden.

Gleichwohl können sie wiederholt werden – jedoch nur vom Künstler selbst.⁷²



56
Richard Long, Untitled (Stick Sculpture), 1968, Kunsthalle Bielefeld ‚1968 die große Unschuld‘, 2009

Beispiel: THROWING MUDDY WATER wurde 1984 in der Galerie Art and Project in Amsterdam zum ersten Mal gezeigt. Richard Long führte die Arbeit aus. 2001 ging die Arbeit als Leihgabe an das Rijksmuseum Twenthe in Enschede. Richard Long kam im Februar 2001, um die Arbeit in den Museumsräumen erneut auszuführen (Abb. 57, 58).⁷³

Einen anderen Umgang mit dieser Werkkategorie unternahm das Kröller-Müller Museum in Otterlo. Anlässlich der Ausstellung ‚Little Arena, drawings and sculptures from the Adri, Martin and Geertjan Visser collection‘, 13.10. – 25. November 1984 installierte Richard Long RIVER AVON MUD CIRCLE, 1984 bestehend aus drei Kreisen aus rötlichem Schlamm an einer Museumswand.⁷⁴

Um die Arbeit auch nach Ende der Ausstellung bewahren zu können, wurde eine Wand vorgebaut, hinter der die Arbeit bis zur nächsten Präsentation überdauern kann. Eine einfache, aber effektive Lösung.

Eine weitere Arbeit mit Schlamm⁷⁵ ist A LINE THE LENGTH OF A STRAIGHT WALK FROM THE BOTTOM TO THE TOP OF GALSTONBURY TOR IN SOMERSET, A CLAY SCULPTURE, 1973, und wurde im Entstehungsjahr zum ersten Mal im Stedelijk Museum in Amsterdam gezeigt. Richard Long fertigte die Arbeit mit weißem Schlamm an, den er mit seinen Schuhen auf den Boden auftrug. GLASTONBURY TOR wurde von Martin Visser angekauft und ging mit der Übernahme der Sammlung in den Besitz des Kröller-Müller Museums über. Im Gegensatz zu den Innenraumskulpturen gibt es kein Zertifikat, das Echtheit, Existenznachweis und Anleitung

wäre, sondern nur zwei Fotografien, die den Hügel Glastonbury Tor und die Arbeit 1973 im Stedelijk Museum zeigen. Im Grunde greift Long hier wieder auf einen Medienwechsel zurück. GLASTONBURY TOR wurde seither nicht mehr gezeigt und kann auch nur von Richard Long selbst ausgeführt werden.⁷⁶

Parameterdarstellung Konzept



57, 58
Richard Long, THROWING MUDDY WATER, 1984
o.: in der Galerie Art&Project Amsterdam, 1984

u.: im Rijksmuseum Enschede, 2001



Für eine konservatorisch-restauratorische Betrachtung ist es sinnvoll, Richard Longs Œuvre in Bereiche zu untergliedern, die einzeln zu diskutieren sind. Es bietet sich an, sein Werk folgendermaßen zu gliedern:

1. Arbeiten, die Richard Long einem Medienwechsel unterzieht – hierzu zähle ich seine Wanderungen, seine Land-Art Projekte, generell Interventionen, die der Künstler selbst in ein anderes Medium transferiert. Wie eingangs beschrieben sind die Destillate seiner Interventionen im ländlichen, öffentlichen Raum Fotografien, Siebdrucke, Landkarten oder reine Textarbeiten in grafisch gestalteter Form.
2. Skulpturen mit Zertifikat, die für den Innenraum konzipiert sind. Long sammelt die Materialien dieser Skulpturen selbst, sie stammen jedoch nicht aus seinen Wanderungen. Für diese Skulpturen liefert Richard Long Zertifikate, die die Echtheit bezeugen und Anleitung zur Reinstallation der Arbeiten sind. Die erste Installation vor Ort beim Käufer übernimmt Long selbst, danach können die Skulpturen gemäß der Anleitung von anderen aufgebaut werden.
3. Boden- und Wandarbeiten aus Schlamm, die für den Innenraum konzipiert sind. Der wesentliche Unterschied zu den Skulpturen der 2. Kategorie ist ihre Ausführung ausschließlich durch den Künstler. Long gibt keine Anleitung zur Wiederholung dieser Arbeiten. Sie sind Unikate, die nur vom Künstler selbst wiederholt werden können.
4. Skulpturen als einzigartiges Objekt. Diese werden in dieser Arbeit nicht behandelt und aus der weiteren Darstellung ausgeklammert.

Material

Eine Veränderung des Materials im Laufe der Zeit ist vom Künstler nicht explizit intendiert. Auch wenn er organische Materialien verwendet, geht es ihm nicht darum, den Prozess der Vergänglichkeit oder die Veränderung des Materials darzustellen. Dies gilt für alle vier Kategorien.

Die Materialien für seine Innenraumskulpturen werden in den Zertifikaten nicht näher beschrieben. Der Künstler gibt keine genauen Informationen zu seinen Materialien. Die Materialien werden benannt, meist im Titel der Arbeiten, z.B. bei LINE OF LAKE STONES Kies oder bei TURF LINE Torf. Die Materialien seiner Innenraumskulpturen werden aufbewahrt und für jeden erneuten Aufbau der Arbeit wieder verwendet. Bei Verlust von Material lieferte der Künstler bisher Ersatzmaterial. Auch einem Ersatz von Material als 'Restaurierungs- oder Rekonstruktionsmaßnahme' gegenüber ist der

Künstler offen, entscheidend sei der Ersatz durch ähnliche Materialien, die optisch-ästhetisch und in den Werkstoffeigenschaften dem verlorenen Material gleichen: *“Though chosen by me, elements are not individually ‘precious’, so hazel sticks, 4” cut slate, the turf (for example), could be replaced with similar, standard elements that would look the same, so the work would look more-or-less the same. Practicality and common sense.”*⁷⁷ Auch degradiertes Material würde Long im Bedarfsfall ersetzen.⁷⁸

Long sucht seine Materialien selbst aus, aber bearbeitet sie nicht weiter.⁷⁹ Er nutzt sie so, wie er sie vorfindet: *“I use stones because I like stones or because they are easy to find, without being anything special, so common that you can find them anywhere. Again, it’s the practical aspect. I don’t have to have a special skill or talent for using them. I don’t have anything to bring to them, I can just make a sculpture. I am not interested in representational art – that’s art history. It is enough to use stones as stones, for what they are. I’m a realist.”*⁸⁰

Das Material ist integraler Bestandteil der Innenraumskulpturen Longs, auch weil die Form der Einzelelemente entscheidend für die Gesamtform oder den Gesamteindruck der Skulptur ist. Es trägt allerdings keine individuelle Bedeutung.⁸¹ Es muss also nicht genau der Stein oder die Piniennadel sein, es muss ein Stein mit den gleichen Eigenschaften sein, z.B. Kies und nicht Schotter oder eine Piniennadel, und keine Tannennadel.

Zeit

*„Nicht von ungefähr benutzt Long die Formen von Kreis und Linie zur Darstellung von Zeit, da die Linie die raum-zeitliche Ausdehnung versinnbildlicht und der Kreis die zyklische Auffassung von Zeit, die Idee einer ewigen Wiederkehr.“*⁸²

Diese beiden Zeitvorstellungen zeigen sich auch darin, wie Long sich einen Umgang mit seinen Werken vorstellt: für die zweite Kategorie gibt er Anleitungen zur Wiederholung – sie folgen einer zyklischen Zeitauffassung – die erste, dritte und vierte Kategorie ist nicht durch andere wiederholbar – sie folgen einer linearen Zeitvorstellung.

Richard Long möchte in seinen Arbeiten sowohl Permanentes wie Flüchtiges thematisieren: *“My work is about movement and stillness, the walking and the stopping places. Sometimes I make a sculpture when I stop to rest. I suppose my art covers a wide range, from works like these which could be practically unnoticeable or disappear in minutes, like*

*a water drawing or dusty footprints, to a long-lasting work in a museum. The world is full of relatively permanent things like rock strata or the sea, but also transient things, like the life span of a butterfly, or the endlessly changing patterns of seaweed on a beach. I would like to think my work reflects and uses this rich complexity and reality.”*⁸³

Für seine flüchtigsten Arbeiten nutzt Richard Long einen Medienwechsel, um sie kommunizierbar und ‚haltbar‘ zu machen. Auch wenn er Flüchtigkeit oder flüchtige Erscheinungen in seinen Arbeiten thematisiert, sind seine Werke keineswegs flüchtig, ephemere oder prozessual angelegt.

Zeitangaben in seinen Werken nutzt Long, um die Dauer und Dimensionen seiner Wanderung anzuzeigen. Zeit ist für ihn ein gestalterisches Medium, um seine Skulpturen ‚vier-dimensional‘ zu formen: *“Time is the fourth dimension of my work and I use it in a particular way. For example walking 1000 miles in 1000 hours. So it is possible to use time almost in a very classical way, as a very formal geometric thing.”*⁸⁴

Form

Arbeiten der ersten Kategorie sind fixiert in ihrer Form. Dies gilt auch für die Arbeiten der 3. und 4. Kategorie.

Bedeutsam ist der Parameter Form für die Innenraumskulpturen, die aus vielen, nicht verbundenen Einzelteilen bestehen und deren Form bei jedem Aufbau neu gefunden wird. Die Zertifikate für die Innenraumskulpturen geben die Ausmaße der Skulptur an, Länge und Breite oder Radius. Sind die Ausmaße variabel ist dies in den Zertifikaten angegeben. Die Formen der Skulpturen sind einfache geometrische Formen, die in den Zertifikaten als solche ausgewiesen werden. Die Form der Skulpturen wird aus zahlreichen Einzelteilen gebildet. Die Anordnung der Einzelteile übernimmt Richard Long beim ersten Aufbau immer selbst, erst danach wird das Zertifikat erstellt. Das Zertifikat zeigt die Anordnung der Teile in einer Skizze oder Fotografie. Der Text beschreibt die wichtigsten ästhetischen oder praktischen Kriterien für einen erneuten Aufbau. Hier gibt der Künstler allerdings keine genaue Angabe zur Platzierung der Einzelteile, eher beschreibt er die optische Gesamterscheinung. In der Regel ist es ein gleichmäßiges Erscheinungsbild und eine gleichmäßige Dichte, die er in seinen Skulpturen anstrebt. Die gleichmäßige Dichte der Auslegung ist wichtiger als die exakte Größe der

Skulpturen. So war Longs Antwort auf meine Frage, ob bei Materialverlust sich die Dimensionen der Skulpturen verändern können: *“It may little...the density is more important than the length.”*⁸⁵

Die Auslegung der Einzelteile wird eher intuitiv, zufällig vom Künstler durchgeführt und so auch in den Zertifikaten beschrieben: *“The stones are placed one by one in a haphazard pattern throughout the sculpture. Each stone is placed on its flat, planed side. There is an equal density of stones throughout. They are chosen at random, most are touching another stone, and there is a fairly even distribution of sizes and lengths amongst them.”*⁸⁶

Variationen der Auslegung sind vom Künstler intendiert. Die Form der Einzelteile wirkt sich auf ihre Anordnung und den Gesamteindruck der Skulptur aus: *“So the conclusion is, I suppose, the system comes out of the type of material. Because all the stones are completely different eccentric shaped they can actually be put together in endlessly different combinations, with the result always looking more or less the same.”*⁸⁷

Raum

Der Parameter Raum ist vor allem für die Innenraumskulpturen relevant. Die meisten Innenraumskulpturen sind ortsunspezifisch; d.h. sie können theoretisch in jedem Raum gezeigt werden.⁸⁸ Es gibt allerdings einige, wenige Arbeiten, wie UNTITLED (Stick Sculpture), 1968, die einen konkreten Raumbezug haben.

Die Schlammarbeiten, die 3. Kategorie, sind an den Ort gebunden. Die Entscheidung, wo und in welcher Form, die Skulptur im Raum angebracht wird, trifft der Künstler.

Dear Richard Long,

Thank you very much for your answer! It was a pleasure in times of email and short messages to receive a real letter! So I will reply in the same way.

What does the stamp mean? The red one. ^{small round one - my name in Japanese}
^{big □ - artist of mud & stone in Korean} (maybe)
This question is not part of my PhD, but I'm curious.

Now my questions, I'll try to be short:

INDOOR WORKS

I found instructions for installing your indoor works like the Turf Line, 1990 or Line of Lake Stones, 1983 in the Pausa Papers. ?

- Do you give instructions for all your indoor works? ^{YES}
- Do you still use such a way for your certificates? ^{YES}
(Meaning a written description with drawings? Do you also use photographs or other ways to make people understand?)
- Do you install all the work on your own?
For the first time - yes - almost always.

For big works, I place each stone myself, but I can have help from others, or do you work with assistants? ^{carrying or placing stones near..}

- Museums that own your work, do they install it themselves? If so, do you show it once to them?
- Yes Do you guide them? — not necessarily

DIMENSIONS

- common sense.. not to use small bits that are obviously not like the regular pieces
- In the description / certificate for Turf line you wrote = Broken fragments are not used. <
- What does that mean for the sculpture? Do the dimensions change? Is the sculpture getting smaller?
- no It may a little.. the density is more important than the length.

MATERIAL

- If parts of the sculpture get lost, are damaged or deteriorated, would you replace them? YES
- If so, do you have any visions how that could be done?

[to be honest this is one of the conservators regular questions. As I understand your work, the material is essential and individual, carrying meaning of time and space and therefore irreplaceable. Is that the case?]

Though chosen by me, elements are not individually 'precious', so hazel sticks, 4" cut slate, the turf, could be replaced by similar, standard elements (for example) that would look the same, so the work would look more-or-less the same. Practicality & common sense,

ROOM

UNTITLED 1968 was shown in an exhibition at the Kousad Fischer in Düsseldorf.

For me this work has a strong relation with the room. - The sticks touching the walls of the room. } Very true..

- Was this work ever shown in another room? Yes - in Kleve
- How important is the room for your sculptures? That work in particular was made (first) for that space, but most indoor sculptures are not room specific, & can & are shown in other, various spaces.

INDOOR MUD WORKS

Especially the works with mud, like > Muddy Water Falls & or even more > River Aron Mud Hand Circles & are the result of your very personal action.

Can you imagine they are done by someone else?

NO

PHOTOGRAPHS

How do you see the photographs you take from the sculptures in the landscapes? Are they documentary, an art object itself, an alternative medium for the sculptures in remote places....? Yes-yes-yes. They become art in a different way

Do you make editions of the photographs? esp. the b/w photos, framed, with my hand-written text/title, they are unique.

Occasionally I make (colour) folios, e.g. 'Being in the Moment'

I hope these questions are not too many
and I hope you do not think > why didn't she
look it up in all the texts about me. < but these
texts are not always very clear to me in these
points and to use Hamish Fultons words:

It's like this,
there is what you've experienced yourself
and then there's what you've read about.

Thank you very much and all the
best for you

- I hope you can read all this.

With best regards

Dear Anneke Giller

Just back from Cape Town, in Bristol
for a day, if you knew how busy
I am... good luck

Munich, // //

Mananong
BRISTOL NOV 16
2011



Erhaltungsstrategie Richard Long

*"My work is about my senses, my instinct, my own scale and my own physical commitment."*¹

1. Kategorie

Kunstwerke Richard Longs der ersten Kategorie sind zweiphasig: in einer ersten Phase vollzieht der Künstler eine Aktion, eine Wanderung oder eine Intervention im durchschrittenen Raum und transportiert in einer zweiten Phase diese ‚Skulpturen‘ in einem anderen Medium.

Die Wiederholung der ersten Phase, also seiner ‚walks‘ ist nicht möglich. Gleichwohl kann jeder die Wanderungen wiederholen oder auch eine Linie in ein Rasenstück laufen. Doch selbst, wenn es die gleiche Wiese und ein ähnlich hohes Gras wäre, es würde sich nicht um eine Arbeit Longs handeln. Die von Long zur Vermittlung seiner Land-Art herangezogenen Medien sind keine Anleitungen zur Wiederholung der Aktion, sondern eigenständige Kunstwerke, die in diesem Fall ausschließlich Gegenstand erhaltungsstrategischer Überlegungen sind.

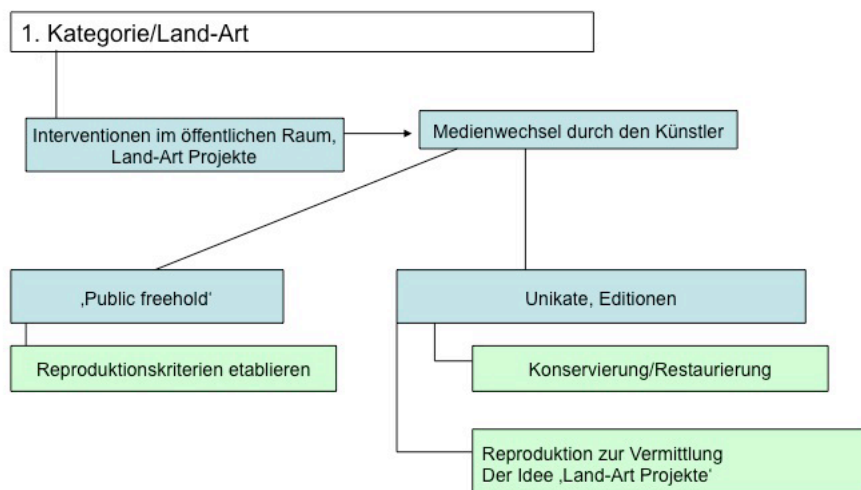
Der Anspruch eines einzigartigen Kunstwerkes gilt insbesondere für die von Long signierten und gerahmten SW-Fotografien. Hier müssen konservatorisch - restauratorische Entscheidungen getroffen werden, die den Erhalt des Unikates in seiner vorliegenden Materialität in den Vordergrund stellen. Die Konservierung und Restaurierung eines

signierten S/W- Abzuges von Longs Interventionen unterscheidet sich nicht von einem Umgang mit einem ‚klassischen‘, einzigartiges Kunstwerk.

Eine Reproduktion einer stark beschädigten oder verlorenen Fotografie hat demzufolge nicht den gleichen Stellenwert wie das originale Kunstwerk, vermag allerdings das zu transportieren, worauf Long in seinen Arbeiten der 1. Kategorie verweist. Eine Reproduktion gäbe zumindest Zeugnis der vorangegangenen Intervention Longs und seiner Land-Art Projekte und würde die erste Phase seiner Arbeit unangetastet, unverändert tradieren. Im Grunde trägt bereits jede Reproduktion in den Katalogen und Künstlerbüchern zur Tradierung der Idee oder des Konzeptes seiner ‚walks‘ bei.

Fotografien und Arbeiten, die Long als All gemeingut („public freehold“) auswies, beanspruchen diese Einzigartigkeit nicht für sich. Es gibt keine Beschränkung der Auflage und auch keine Einschränkung bezüglich ihrer Verwendung. Jeder kann diese Abbildungen verwenden, solange er kenntlich macht, dass es sich um ein Kunstwerk Richard Longs handelt. Sucht man online nach Bildern von A LINE MADE BY WALKING, eine ‚public freehold‘-Arbeit, findet man eine Flut an verschiedenen Abbildungen. Die Abbildungen zeigen unterschiedliche Helligkeitswerte und Bildausschnitte, manchmal sind zum Beispiel die Hecken im Hintergrund oder die Seiten der Fotografie beschnitten, wodurch ein anderes Bild entsteht.

Grafik 8
Richard Long
Erhaltungsstrategie für die ‚Land-Art‘ Projekte



Zur Tradierung der gestalterischen Intention des Künstlers ist es notwendig, die ‚public freehold‘ – Arbeiten zu sichten und festzulegen, welche Version der Intention des Künstlers entspricht. Museen, öffentliche Bibliotheken oder Archive könnten z. B. einen Katalog der ‚public freehold‘ - Arbeiten in ihren Bestand integrieren, der von jedermann eingesehen werden kann, als Vorlage für kostenfreie Reproduktionen dient und als gesicherte Referenz für Forschungszwecke herangezogen werden kann. (Grafik 8)

2. Kategorie

“I like the idea that some works have a freer, or more democratic status than a traditional sculpture. They can be re-made, re-mixed, or re-played, almost like music. They can be kept alive, like a song or a Japanese garden, which is newly raked each morning.”²

Für die Innenraumskulpturen, die die 2. Kategorie bilden, gibt es Aufbauanleitungen, die vom Künstler erstellt wurden. Die Installation dieser Skulpturen muss nicht vom Künstler ausgeführt werden, sondern kann anhand dieser Anleitung auch von anderen Personen unternommen werden. Die Autorisierung erfolgt durch die Befolgung des Planes, so geht der Künstler davon aus, dass Museen, die eine Skulptur besitzen, diese selbst auch ohne ihn aufbauen können.³ Ein erster Schritt wäre, zu überprüfen, wie detailliert und verständlich die Anleitungen des Künstlers sind, so können in Absprache mit dem Künstler Informationen hinzugefügt werden. Die meisten Zertifikate, die ich in meiner Recherche sichten konnte, boten eine gute Anleitung zur Reinstallation der Werke. Sie nennen die konstitutiven Elemente der Skulptur, z.B. den Durchmesser eines Kreises oder die Länge und Breite einer Fläche. Damit sind die äußeren Grenzen dieser Skulpturen eindeutig festgelegt. Gleichzeitig benennt Long den Interpretationsspielraum, in einigen Fällen, wie ich im Kapitel zu Long dargestellt habe, betrifft dies die Dimension der Skulptur, die in einem genannten Bereich variabel ist. In allen Fällen trifft dies auf die Auslegung der Einzelteile zu. Der Künstler macht zur Auslegung keine exakten Angaben, sondern beschreibt den Vorgang als zufällig, dabei eine gleichmäßige Dichte anstrebend. Aus der spezifischen Form der Einzelteile ergeben sich Variationen der Auslegung, die aber alle mehr oder weniger dasselbe Erscheinungsbild ergeben, so der Künstler selbst. Die Entscheidung, welcher

Stein oder welches Stück Holz etc. an welcher Stelle innerhalb der vorgeschriebenen Form platziert wird, ist laut Anleitung des Künstlers der Einschätzung und Entscheidung des Auslegenden geschuldet. Videoaufzeichnungen des Künstlers bei der Installation seiner Innenraumskulpturen zeigen, wie bestimmt und versiert der Künstler bei der Auslegung vorgeht.⁴ Er macht kaum Korrekturen, er nimmt einen Stein, platziert ihn und geht zum nächsten über. Das Auslegen mit einer vergleichbar gekonnten Versiertheit erfordert Übung und Erfahrung.

Die erste Installation einer neuen Skulptur unternimmt der Künstler immer selbst. Erst danach wird die Anleitung von ihm angefertigt. Diese Anleitungen haben für den Künstler reinen Dokumentationscharakter. Für einen erneuten Aufbau ist es gemäß Künstlerintention nicht notwendig, jedes Einzelteil so zu legen, wie es der Künstler vorgab. Grundsätzlich wären zwei verschiedene Wege denkbar. Der Ausführende geht auf Basis der Anleitung interpretativ vor. Ähnlich der Interpretation eines notierten Stückes westlicher Musik. Die Notation beinhaltet das Stück, die Aufführung ist je nach Interpret, Ort und Zeit immer unterschiedlich. Gerard Vemeulen, Herausgeber der offiziellen Homepage von Richard Long und enger Vertrauter Longs, sieht den erneuten Aufbau von Longs Skulpturen genau in dieser Tradition: *“It’s like the Goldberg Variations of J.S. Bach. The score of Bach is there, the artist is performing his/her interpretation of Bach’s music. But it is still the music of Bach. A certificate of a floorwork of Richard Long is the score, the notes to realize an artwork. The person who is going to lay out the work has to read the certificate carefully and has to have some knowledge of Richard’s work. That person then is like the piano player playing Bach. Even when Richard reinstalls a floorwork it will be different with the first time he created it.”⁵*

Geht man diesen Weg hängt die Qualität der erneut ausgeführten Skulptur vom Ausführenden ab, der sich nicht nur mit der Anleitung auseinanderzusetzen hat, sondern auch Richard Longs Werk kennen muss. Die zweite Möglichkeit bestünde in einer genauen Vermessung der Auslegung und Nummerierung der Einzelteile. Da die Skulpturen Longs nur am Boden ausgelegt sind, meist einschichtig gelegt sind und die Formate überschaubar sind, ist dies technisch möglich.⁶ Am Besten eignen sich hier photogrammetrische Aufnahmen, aber auch das

Einmessen mittels eines Tachymeters ist möglich. Damit kann die Position der Einzelteile genau dokumentiert werden. Eine erneute Ausführung kann durch Abstecken der Positionen erfolgen.

Doch treffen wir mit dieser präzisen Vermessung den Kern der Arbeit? Der Künstler bevorzugt den ersten Weg.

Wir sehen auch für die Reinstallation dieser Skulpturen ist es hilfreich, eine Tradition zur Installation aufzubauen. Dabei muss es sich zumindest bislang nicht um autorisierte Personen handeln.

Die Vermessung der Einzelteile halte ich dennoch für unerlässlich, erstens, um die Auslegung des Künstlers zu dokumentieren, der ein historisch bedeutsamer Wert zugeteilt werden kann, zweitens als Qualitätsreferenz und drittens als Studienmaterial zur Einübung erneuter Ausführungen.

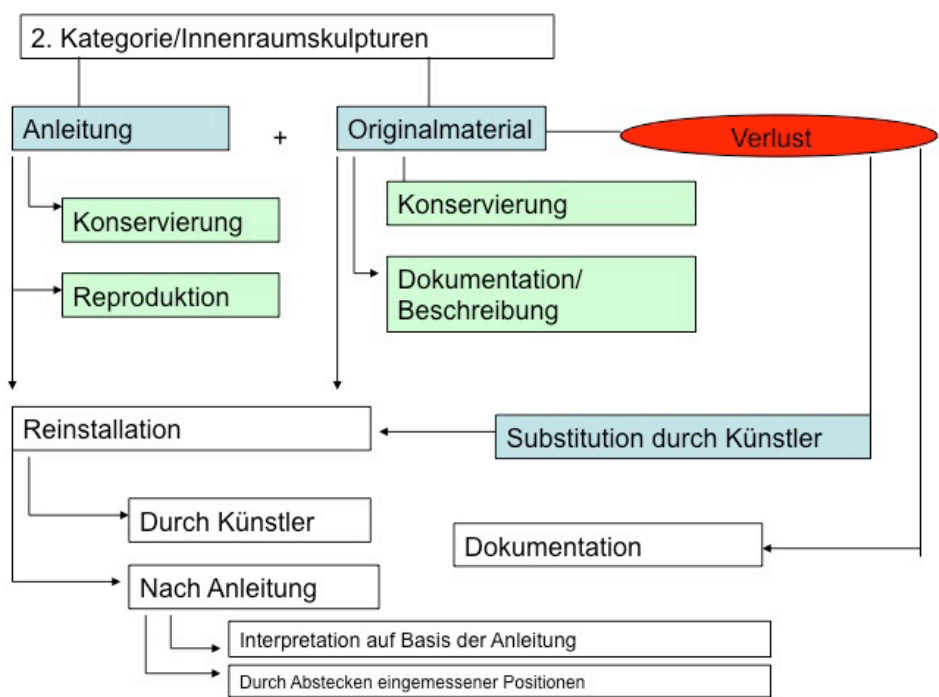
Richard Long betrachtet das Material der Einzelteile nicht als individuell bedeutsam oder einzigartig. Der materielle Ersatz bei Verlust ist demnach nicht völlig ausgeschlossen. Bisher erfolgte die Substitution fehlenden Materials durch den Künstler. Muss die Substitution durch den Künstler erfolgen? Laut Künstler nicht: fehlendes Material könne durch ähnliches ersetzt werden, wenn die Arbeit danach mehr oder weniger gleich aussieht. Der Künstler beruft sich auf Praktikabilität und ‚Common Sense‘.⁷

Für eine komplette Erneuerung des Originalmaterials sind diese Angaben allerdings zu unspezifisch. Bereits in der Auswahl der Einzelteile liegt die künstlerische Leistung und für diesen Vorgang gibt Long keine ausreichenden Informationen, die diesen Vorgang von der Person des Künstlers lösen könnten. Desweiteren ist es die spezifische Form der Einzelteile, die maßgeblich bestimmend für die Gestalt des Kunstwerkes ist. Möglich ist auf Basis einer genauen Beschreibung der Einzelteile in ihren Dimensionen, ihrer spezifischen Form und Materialität, die Substitution fehlenden Materials als restauratorische Maßnahme im Sinne einer Ergänzung, wie sie in der Charta von Venedig in Artikel 9 und 12 definiert wird.⁸ (Grafik 9)

Die materielle Konservierung der Einzelteile hat aus diesen Gründen oberste Priorität und obliegt der Verantwortung des Konservators-Restaurators.

Mehrmaliges Auf- und Abbauen beansprucht selbst die stabileren Materialien. Das künstlerische Konzept ermöglicht zwar eine unbegrenzte Reinstallation der Skulpturen, das Material allerdings kann hier Grenzen setzen, wie es bereits bei MIDSUMMER FLINT LINE aus dem Jahr 2001 der Fall ist. Diese Arbeit wurde bereits mehrfach auf- und abgebaut und wird im Herbst 2012 nun erneut im Museum Kurhaus aufgebaut und soll ab dann permanent installiert bleiben, so Gerard

Grafik 9
Richard Long
Erhaltungsstrategie für die Innenraumsulpturen



Vermeulen, der die Installation im Herbst leiten wird:
*“When we removed the flint line, a tapestry of chalk remained on the floor. This happened four or five times. When we removed the line for the ‚last time‘ I told the director that removing the line would be a ‚catastrophe‘ for the quality of the stones. The line will be reinstalled within three months and the work will never be removed.”*⁹

3. und 4. Kategorie

Diese Kunstwerke sind nicht wiederholbar angelegt. Die Schlammarbeiten können nur vom Künstler selbst wiederholt werden. Er gibt hierfür keine Anleitung. Kunstwerke dieser Kategorien sind Kunstwerke im ‚klassischen‘ Sinne. Die Konservierung-Restaurierung des Materials ist die vorrangige Erhaltungsstrategie. Die Schlammarbeiten sind mit dem Ausführungsort untrennbar verbunden. Sollten sie an Ort und Stelle nicht erhalten werden können, bliebe nur die Dokumentation der Werke oder ein Medienwechsel durch den Künstler.

Die Ausführung durch den Künstler ist die einzige Möglichkeit einer Wiederholung dieser Werke am gleichen Ort oder an anderer Stelle. Eine Möglichkeit, die Boden- und Wandarbeiten transportabel zu gestalten, wäre, wenn der Künstler sie auf einen transportablen Untergrund auftrüge. Vorstellbar wären zerlegbare Boden- oder Wandeinheiten. Von der ursprünglichen Idee einer direkt auf den Boden oder die Wand aufgebrachten Arbeit, die an Ort und Zeit gebunden ist, würde sich dieses Vorgehen allerdings weit entfernen. Näher am Kunstwerk ist eine Lösung, wie sie vom Kröller-Müller-Museum gefunden wurde: der Überbau des Werkes mit einer vorangestellten Wand, falls der Raum mit anderen Ausstellungsstücken ausgestattet werden muss. In gleicher Weise vorstellbar, ist dies auch für Bodenarbeiten. Damit sind diese Arbeiten zwar nicht transportabel, erlauben allerdings eine variable Nutzung des musealen Raumes.

Wolfgang Laib

Geb. 1950 in Metzingen (DE)

„Das Vergängliche ist das Ewige.“¹

Wolfgang Laibs Werk bewegt sich außerhalb von Kunstrichtungen oder Genres. Als Autodidakt, nicht eingebunden in einen Künstlerkreis oder eine Künstlergruppe, schafft Laib seit 1972 Werke, die Materialwahl und Formensprache betreffend ein hohes Maß an Kontinuität aufweisen. Laib selbst fühlt sich keiner künstlerischen Tradition oder Schule zugehörig, auch sieht er sein künstlerisches Schaffen losgelöst von zeitgenössischen Tendenzen.² Skulpturen, Installationen, Fotografien und Grafik sind die Medien seines Schaffens. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Skulpturen und Installationen, dabei mit einem Schwerpunkt auf die Milchsteine und die Blütenstaubarbeiten. Laib verwendet Materialien wie Milch, Blütenstaub, Marmor, Reis und Wachs in archetypischen Formen. In regelmäßigen, fast organischen Zyklen wiederholen sich Formen und Materialien. Laib geht diesen Weg sehr bewusst: *„Ich habe mich immer gestäubt gegen eine künstlerische Entwicklung in meinem Leben und in meinem Werk. Ganz bewusst will ich 2006 einen Milchstein schleifen, der genau gleich ist wie vor 30 Jahren. Das ist ein ganz anderer Anspruch.“*³

Trotz dieser Wiederholung strahlen seine Werke organische Lebendigkeit und Gegenwartigkeit aus. Das Zusammenspiel von Gegensätzen und die Transzendenz in seinem Werk sind in vielen Texten zu seinen Arbeiten zentrale Themen: *„Seine sehr reduzierten Arbeiten aus Materialien wie Wachs, Blütenstaub, Reis kreisen um das Zusammentreffen von Bewegung und Stille, von Materiellem und Immateriellem, von Beständigem und Flüchtigem, um Balance und Transformation, um den Versuch, das Irrationale oder Unmögliche zu erforschen, um die Suche nach einem Eingang oder Übergang in eine ‚andere Welt‘. Laibs Arbeiten sind Wegbereiter für eine Reise, sie können als rites de passages (Übergangsriten) gelesen werden: Der Betrachter wird an eine neue Welt herangeführt, wobei es ihm überlassen bleibt, ob er eintritt oder wie lange er darin verweilt.“*⁴

Nach einem abgeschlossenen Medizinstudium mit Promotion über die Trinkwasserhygiene im ländlichen Südindien beschließt Laib einen künstlerischen Weg zu gehen, da er seine Sicht der Welt nicht in der Tätigkeit als Arzt verwirklicht sieht.⁵ Seine erste Arbeit ist ein geschliffener Stein, ein brahmanda⁶, den er seither in seinem Haus in Oberschwaben aufbewahrt. 1973, noch vor Beendigung des Medizinstudiums arbeitet Laib an einem weiteren brahmanda anlässlich des

700. Todestages des religiösen Lehrers Dschalal ad-Din ar-Rumi (1207 – 1273), der am Grab Rumis in Konya, Türkei, Aufstellung findet und dort zu einem Anziehungspunkt wird.⁷

Laibs Interesse an östlichen Weltansichten ist unverkennbar. Schon während seines Medizinstudiums belegte er zusätzlich Indologie, Sanskrit, Hindi und Tamil.⁸ Vor allem Indien ist für Laib Lebensort und Inspirationsquelle. Kaum ein kunstkritischer Text, der nicht den Einfluss östlicher Philosophien betont: seine Arbeiten seien gekennzeichnet *„durch seine tiefe Beziehung zur Natur und einer Verpflichtung zu Reinheit und Einfachheit, die östlichen Philosophien entspringt.“*⁹ Dennoch, und das ist ihm wichtig, gehe es ihm nicht um eine bestimmte, bereits bestehende Religion oder Philosophie, die in seinem Werk visualisiert und vermittelt werden soll.¹⁰ Er verwehrt sich strikt einer rein religiösen oder mystischen Auslegung seiner Arbeiten: *„Nein, dagegen wehre ich mich sehr. Die Einordnung, das Hineindrängen von Allem in Ismen, Ideologien, in Systeme, das ist das Ende. Ich liebe viele außereuropäische Kulturen, die Unabhängigkeit von europäischer Renaissance. Man kann eine intensive Beziehung zu etwas haben, das Jahrtausende alt ist und doch jetzt gelebt werden kann, ganz neu. Aber ich bin dann immer noch kein Franziskaner oder Buddhist, bleibe nicht in historischen Philosophien und Ideologien hängen.“*¹¹

Neben östlichen Philosophien sieht Laib seine Inspirationsquellen auch in anderen, z. B. afrikanischen Kulturen oder der geistigen Haltung Franz v. Assisis, ebenso in Traditionen des europäischen Mittelalters. Die Dinge, die in dabei faszinieren, sind seiner Ansicht nach gekennzeichnet von einer ungemessenen Radikalität des Denkens und Seins unabhängig von Epochen und Zeiten. Die Übertragung dieser andersartigen Sichten auf die Welt in den Alltag und in seine Arbeiten betrachtet Laib als einen radikalen und revolutionären Akt, um den es ihm in erster Linie gehe.¹²

1975 entsteht sein erster Milchstein, eine Werkform, die er bis heute immer wieder aufgreift. Die Milchsteine variieren in ihren Maßen¹³, ihre Form ist rechteckig, kommt dabei einem Quadrat nahe, aber nie gänzlich. Die Milchsteine bestehen aus dünnen, weißen Marmorplatten¹⁴, in die Laib eine Vertiefung einarbeitet, so dass umlaufend nur ein feiner Grat am Rand stehen bleibt. In diese Vertiefung wird

Milch eingegossen. (Abb. 59)

„Das Schleifen des Marmors wie das Einfüllen und Verteilen der Milch drücken in Wolfgang Laibs Werk eine ganzheitliche Orientierung aus, die seinen Umgang mit den Materialien kennzeichnet. Dazu kommt die Veränderung der Milch und ihre notwendige Erneuerung; vor- und nachbereitende Tätigkeiten bilden daher keinen Widerspruch, sondern eine Einheit.“¹⁵

Milch besitzt eine hohe Oberflächenspannung und sofern genügend Milch eingegossen wird, bildet sich eine Schicht Milch auf dem Stein, die wie ein Emailüberzug auf dem Stein liegt und nicht auf den ersten Blick als Flüssigkeit oder Milch erkennbar ist. Fotografien vermögen nicht, den Eindruck zu transportieren, den die Milchsteine hinterlassen. Milchsteine können als fotografische Reproduktion deshalb kaum erfahren werden, da Abbildungen das Zusammentreffen von Milch und Stein, die feinen Unterschiede der Weißtöne und die Wirkung der Materialien kaum darstellen können.

Seit 1977 entstehen seine Blütenstaubbilder. Den Blütenstaub von Löwenzahn, Kiefer, Hahnenfuß, Haselnuss und anderen Pflanzen¹⁶ zur jeweiligen Blütezeit rund um seinen Wohnort nahe Biberach/Riß sammelt Laib selbst. Gerade ausgedehnte Löwenzahnwiesen prägen diese Landschaft im Frühjahr.¹⁷ Das Sammeln des Pollen ist zeitaufwändig und nicht ohne Mühe.¹⁸ Je nach Pflanze und Jahr fällt die „Ernte“ unterschiedlich ertragreich aus. *„Durch die Wiederholung desselben Arbeitsvorganges erfahren Laibs Arbeiten eine psychische Verdichtung wie bei einem Ritual. Die annähernde Ritualisierung kann als künstlerische Strategie interpretiert werden. Die nicht nur nach außen, sondern auch nach innen gerichtete Aufmerksamkeit bedeutet eine Konzentration des Tuns auf wenig und gleichsam ein „Identisch-Werden“ mit der Arbeit selbst. Wenn man bedenkt, welche geringe Menge Blütenstaub eine Pflanze jeweils hervorbringt, wird der konzentrierte Zeit- und Arbeitsaufwand des Sammelns anders als ergiebiger Tätigkeiten bewertet. Deshalb ist die Entstehungszeit und der besondere Umgang mit dem Material nicht nur Teil der Arbeit, sondern ein programmatisches Charakteristikum des Werkes. Die Konsequenz der Materialbeschaffung und die Qualitäten des Tuns werden Ausdruck der Arbeit selbst.“¹⁹*

Das einzige Material dieser Arbeiten ist Blütenstaub,



59

Wolfgang Laib beim Befüllen eines Milchsteines

der direkt auf den Boden ausgestreut wird (Abb. 61). Der Blütenstaub kommt auch in Kombination mit den Reishäusern, einer Werkgruppe, die Laib ab 1984 entwickelte, oder den Reismahlzeiten, ab 1983, vor. Der Blütenstaub kann auch zu kleinen Häufchen aufgeschichtet sein, wie bei *Die 5 unbesteigbaren Berge*²⁰, 1984 (Abb. 60). Für Laib ist diese Arbeit ein zentrales Werk, in dem das Wesentliche seiner Arbeit enthalten ist, wie er in einem Interview mit Harald

60

Wolfgang Laib, Die 5 unbesteigbaren Berge, 1984



Szeemann im Jahr 2000 bekräftigt: „*Ich dachte auch, dass es die „unbesteigbaren Berge“ sind. Am Anfang sah ich das gar nicht so. Ganz am Anfang waren es wahrscheinlich die Milchsteine, die praktisch schon alles enthalten, was ich für wichtig auf dieser Welt halte. Dann aber wurden die „unbesteigbaren Berge“ ein zentrales Werk, in dem alles konzentriert ist, alle meine Träume, alles, was ich weltbewegend finde, ist darin.*“²¹

Die Reishäuser (Abb. 62 – 65) sind zu Beginn aus einer hölzernen Unterkonstruktion, überzogen mit Aluminium- oder Silberblech. Die Form der Reishäuser – langgestreckte Quader mit ‚Satteldach‘ – wiederholt Laib immer wieder, er moduliert sie nur geringfügig. Die Reishäuser können mit Reis²² gefüllt und/oder in Reis gebettet sein. Als Überzug auf der hölzernen Unterkonstruktion verwendet Laib auch Siegelack²³ oder Bienenwachs. Sind die Häuser mit Reis gefüllt, haben sie eine kleine Öffnung, der Laib eine große Bedeutung beimisst. Analogien zu Reliquenschreinen, die statt einem Nahrungsmittel verehrte Gebeine enthalten, sind intendiert.²⁴

Reishäuser aus massivem, weißem Marmor oder schwarzem Granit sind in Reis gebettet und gelegentlich fügt Laib einen Blütenstaub als kleine Anhäufung hinzu.

Arbeiten, die Laib schon sehr früh entwickelte, sind die Reismahlzeiten. Die *Reismahlzeiten für die neun Planeten* aus dem Jahr 1983 (Abb. 66) beziehen sich auf Verehrungsrituale der Navagrahas, der neun Planeten in der indischen Astrologie. Diese Arbeit besteht aus neun hohlen Messingkegeln, die auf dem Boden stehen. Die Kegel sind von unterschiedlicher Größe, der größte Kegel ist ca. 35 cm hoch. Die Messingkegel sind mit Reis gefüllt. Der Betrachter kann dies nicht erkennen, vielleicht ahnen, da um die Kegel einzelne Reiskörner verstreut sind. Den Namen Reismahlzeiten tragen aber auch Arbeiten, wie *Die dreiundsechzig Reismahlzeiten für einen Stein*, 1983 (Abb. 67). Hier reiht Laib 63 Messingteller, wie sie als Essgeschirr in Indien üblich sind, aneinander und füllt sie mit Reis und Blütenstaub (Haselnuss).²⁵

1987 beginnt Laib mit Wachs zu arbeiten: „*Ich benutze Bienenwachs, weil es sich dabei um ein Material handelt, das ich nicht selber mache, das*



61
Wolfgang Laib beim
Ausstreuen eines
Blütenstaubes aus
Haselnusspollen, 2002

Gegenüberliegende Seite:

62 (re.o.)
Wolfgang Laib, Reishaus,
1989; Silber, Holz, Reis

63 (re. m.)
Wolfgang Laib, Reishaus,
1988/89; Marmor, Reis,
Blütenstaub von Haselnuss

64 (re.u.)
Wolfgang Laib, Reishaus,
1993; Siegelack, Holz, Reis

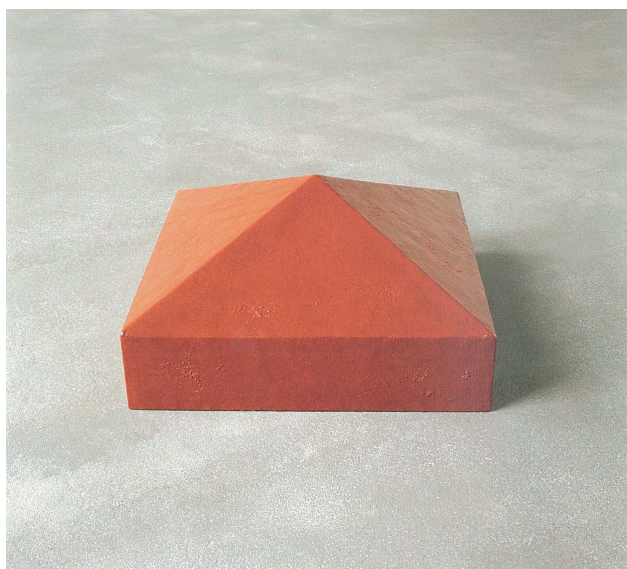
65 (li.u.)
Wolfgang Laib, Reishaus,
1990, Siegelack, Holz, Reis

*andere nicht gemacht haben, das außerhalb der Reichweite menschlicher Schöpfung liegt. Es ist das Baumaterial der Bienen. Es unterscheidet sich von jedem anderen vorstellbaren Baumaterial – es ist eine andere Welt.*²⁶

Die Skulpturen aus reinem Bienenwachs können in ihren Dimensionen unterschiedlich sein, von kleineren Skulpturen, wie den Reishäusern bis hin zu raumgreifenden Installationen, Wachsräumen, -wänden und raumhohen Zikkuraten²⁷. 1988 entsteht der erste Wachraum, eine hölzerne, begehbare, bis auf die Türöffnung geschlossene Konstruktion, die innen ganzflächig mit Bienenwachsplatten ausgekleidet ist. Die Titel dieser Räume lauten *Für einen anderen Körper* oder *Passageway*. Im Kunstmuseum Bonn ist ein Wachraum zu sehen, der dort seit 1992 permanent installiert ist.²⁸

Diese Räume sprechen – bis auf den Tastsinn – sämtliche Sinne an. Geräusche von außen, aber auch im Raum, verändern sich, das Wachs riecht auch nach längerer Ausstellungsdauer stark und unverkennbar – ein andersartiger Raum innerhalb der Ausstellung. Eine Reise durch die Landschaften Arizonas und New Mexicos habe Laib inspiriert, seine Wachsräume nicht nur temporär anzulegen, sondern einen permanenten Ort außerhalb eines Museums zu finden.²⁹ 2000 konnte er dieses Vorhaben realisieren: in einem Felsen am Roc de Maure in den Pyrenäen wurde der Wachraum *La Chambre de certitudes* öffentlich zugänglich eingeweiht.

Laib wird oft auf die Vergänglichkeit und Fragilität



seiner Werke angesprochen, nicht nur wegen des organischen Materials, sondern auch wegen den leichtveränderbaren, fragilen, lediglich ausgestreuten Materialien, wie bei den Blütenstaubarbeiten. Der Wachsraum in den Pyrenäen hingegen ist für ihn eine permanente, auf Dauerhaftigkeit angelegte Arbeit.

Wolfgang Laib: „*Natürlich gibt es auch Dinge, die permanent werden – ich denke an meinen Wachsraum in den Pyrenäen.*“³⁰ Diese permanenten Arbeiten möchte Laib in den nächsten Jahren weiter ausbauen: „*Ich denke an einen Ort in Indien, in Tibet, Amerika und einen in den Abruzzen. Aus den verschiedenen Werken möchte ich praktisch ein Gesamtkunstwerk machen, dass sich über die ganze Erde hinzieht.*“³¹

Wolfgang Laib arbeitet mit Gegensätzen – Vergängliches versus Ewigem, Großes versus Kleinem³². So sucht er auch in der Zusammenstellung der Werke in einer Ausstellung den Kontrast: „*Ich habe auch, zum Beispiel im Haus der Kunst, sehr oft diese großen Wachszikkurate gezeigt in einer Ausstellung und dann direkt daneben die Blütenstaubgläser in der Ecke. Oder ich habe neben einem so großen Wachszikkurat ein Blütenstaubwerk irgendwo in der Ecke gehabt, das nur so groß (macht Handbewegung für eine kleines Rechteck, Anm. d. A.) ist. Ich finde die Kombination von unglaublicher Monumentalität und Kleinem gut. Und so finde ich auch von Temporärem und Ewigem, das verstärkt sich gegenseitig. Und deshalb finde ich das wichtig, dass es etwas gibt, was nur für ein paar Stunden ist, aber auch etwas, das wirklich auch bleibt.*“³³ Zu den größten Werken gehören – neben den Wachsräumen und Zikkuraten – die Wachsschiffe, die Laib seit 1992 macht. Wächserne Schiffe stehen auf meterhohen Holzgestellen, die den Raum teilen oder auch mehrere Räume durchlaufen und verbinden. Formal sind sich die Reishäuser und Schiffe ähnlich (Abb. 68). „*Stellt man ein Haus auf den Kopf, wird es zum Schiff, um auf die Reise zu gehen.*“³⁴

Inhaltlich ist bei den Schiffen der Moment der Bewegung, des Unterwegsseins ein zentrales Thema, so tragen diese Arbeiten Titel wie *Du wirst woanders hingehen*, 1995 (Abb. 69), oder *Durchgang – Übergang*, 1996.

In den neuesten Arbeiten aus dem Jahr 2008 erweitert Laib seine Materialpalette durch weiße Asche, Ton und das Element Feuer. Bei *The cobra*

snake comes out of the well at night, 2008 (Abb. 70), sind ca. 1000 kleine Tontöpfchen mit Asche³⁵ gefüllt im Raum angeordnet, korrespondierend dazu arrangiert Laib brennende Öllampchen auf einem geschmiedeten Podesttisch.

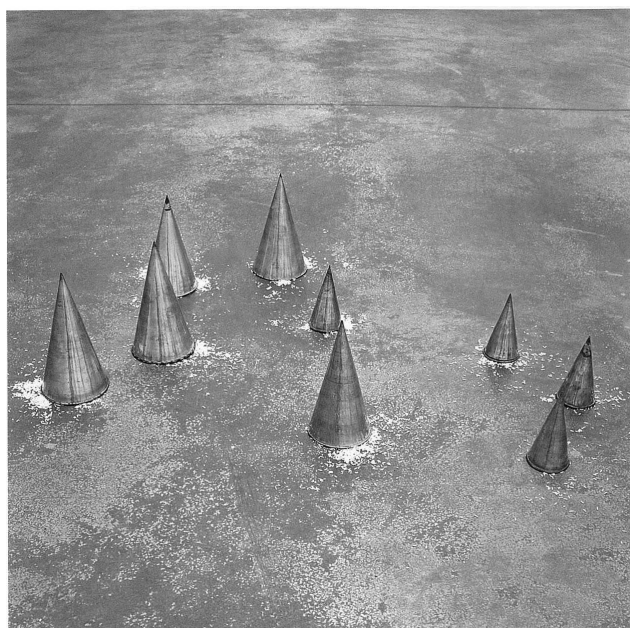
Auf den ersten Blick mögen seine Arbeiten minimalistisch oder konzeptuell anmuten. Sie sind es allerdings in keinsten Weise. Der Kunsthistoriker Klaus Ottman weist auf die Untrennbarkeit von Konzept und Material im Werk Laibs: „*Für ihn ist die spirituelle Wirklichkeit seiner Arbeiten in der materiellen verankert – beide sind nicht voneinander zu trennen.*“³⁶

Ottmann bezeichnet weiter Laibs Arbeiten in Abgrenzung zum Minimalismus als phänomenologisch, die Welt abbildend, so wie sie vorgefunden wird, während der Minimalismus strukturalistisch sei, also die gesetzmäßige Funktionalität der Welt darzustellen versucht: „*Auch wenn in Laibs neueren Installationen und Zeichnungen eine Serialität stärker hervor tritt, hat dieses serielle Arrangement ausdrücklich keine Beziehung zum Minimalismus, sondern vielmehr zu nicht-westlichen Vorstellungen von Wiederholung: eine ewige Wiederkehr des immer Gleichen als zentrale Idee des Buddhismus.*“³⁷

Laib selbst sieht sich ebenfalls unter keinen Umständen als Minimal- oder Konzeptkünstler.³⁸ Die Wiederkehr bestimmter Formen oder auch der Austausch von bestimmten Materialien seiner Werke führte jedoch in der Vergangenheit immer wieder zu der Annahme, seine Werke seien minimalistisch, konzeptuell und das Material könne ersetzt und erneuert werden. Laib vertritt hier einen sehr klaren Standpunkt: „*Es gibt ein originales Kunstwerk und es gibt die Kopie von einem Kunstwerk.*“³⁹

Faktischer Umgang

Fragen, die für eine Auseinandersetzung mit seinem Werk relevant sind, beziehen sich auf die Austauschbarkeit von Material oder Materialkomponenten, die Bedeutung des Materials in seinem Werk und den Aufbau seiner Arbeiten. Martha Buskirk bemerkt beim Vergleich von Milchstein und Blütenstaubarbeiten die signifikant unterschiedliche Verwendung des Materials: „*(...) – with the significant difference that the pollen is carefully retained between appearances, whereas the milk only becomes part of the work when it*



66
Wolfgang Laib, Die Reismahlzeiten für die neun Planeten, 1983;
Reis, Messingkegel

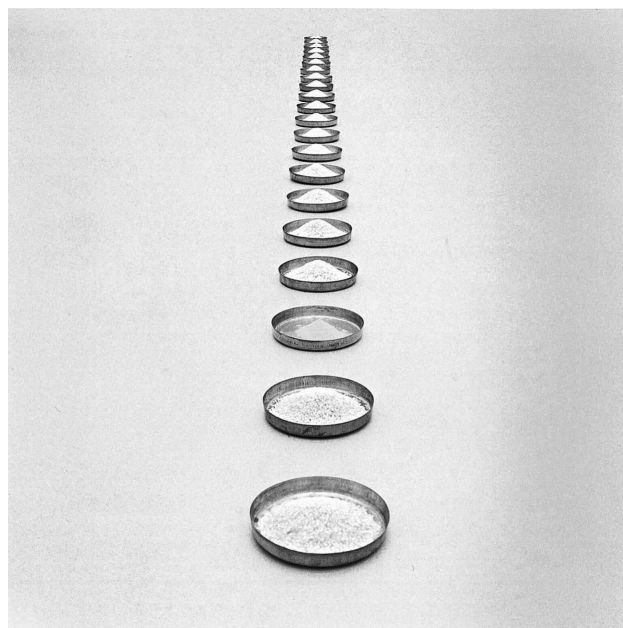
is spread in a thin layer on the marble base that it completes."⁴⁰

Wenn klar ist, was ausgetauscht werden kann, gilt zu klären, wer diese Materialien austauscht, welche Anforderungen an das neue Material gestellt werden und wie der Austausch durchgeführt werden soll.

Eine weitere interessante Frage ist: kann eine Installation seiner Werke von anderen durchgeführt werden oder ist die Ausführung durch den Künstler der alleinig authentizitätsstiftende Vorgang? Wie Kunsthistorikerin Ursula Zeller bemerkt: *„Ihre temporäre Erscheinung macht sie für eine Tourneeausstellung geeignet und schwierig zugleich: denn jeder Aufbau, jede Inszenierung der Werke wiederholt notwendig das Ritual ihrer Entstehung als Wiedererstehung. Die Herstellungsdauer findet eine Entsprechung in der Zeit ihrer Inszenierung. Das bedeutet aber auch, dass das Werk erst durch den eigenhändigen Eingriff des Künstlers authentisch wird.“*⁴¹

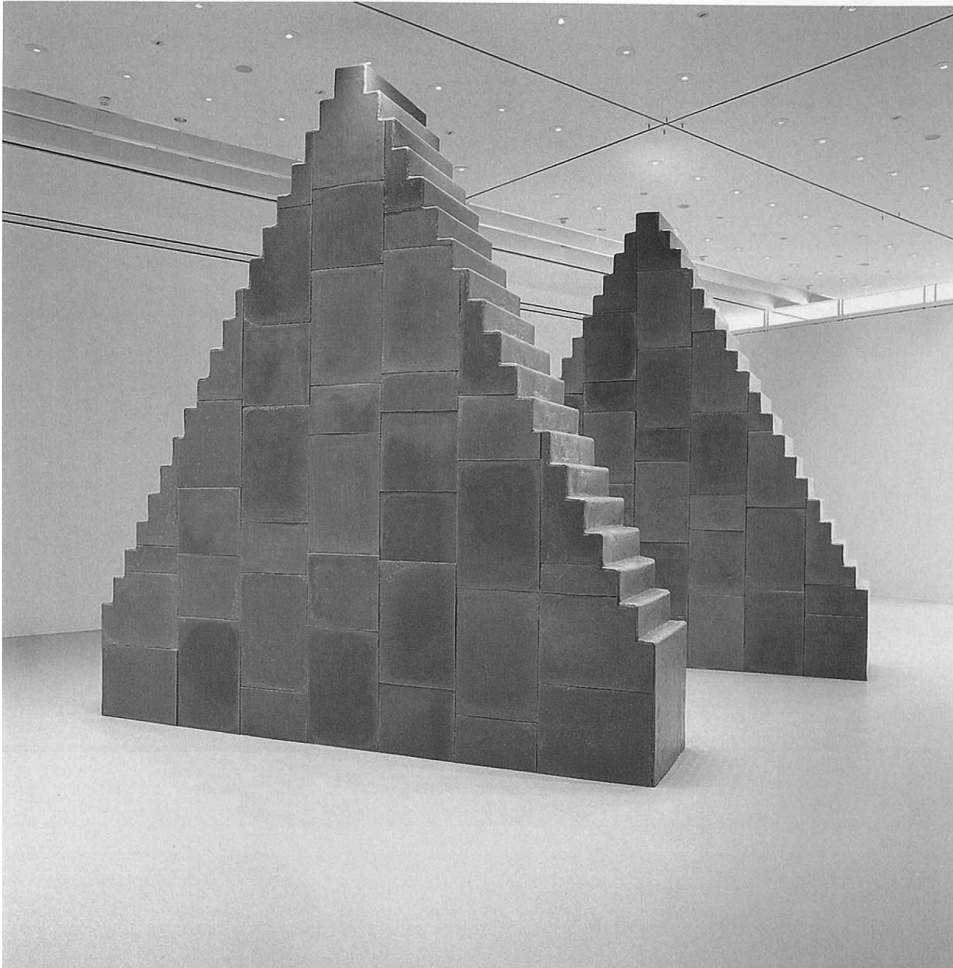
Milchstein

Ein Milchstein besteht aus einer weißen Marmorplatte, die direkt auf dem Boden liegt, und Milch. Die Marmorplatte ist schwer und äußerst dünn, z. B. bei Milchstein 1987/89 beträgt die Steinstärke nur 2 cm bei einer Fläche von 122 x 130 cm. Deshalb sind diese Marmorplatten fragil und müssen mit großer Vorsicht bewegt werden. Ein



67
Wolfgang Laib, Die Reismahlzeiten, 1983; Reis,
Messingteller, Blütenstaub von Haselnuss

Aufsetzen auf den Kanten ist nicht möglich, da zu leicht Teile absplintern könnten. Für Laib wäre dies ein Totalschaden.⁴² Die Milch⁴³ wird in die Vertiefung eingefüllt, bis sich eine gleichmäßig geschlossene Fläche ergibt. Für die Milchsteine ist die Form durch den Stein vorgegeben. Milch als Material ist leicht zu beschaffen, die Menge variiert von Milchstein zu Milchstein. Wenn ein Milchstein in einer Ausstellung präsentiert wird, sollte er täglich befüllt werden, da Milch schnell verderblich ist und sich Staub und Insekten über den Tag dort ansammeln. Der ungefüllte Milchstein ist für Laib ein Zustand, den das Kunstwerk allerdings ohne weiteres einnehmen kann. In einem privaten Umfeld kann dieser Zustand auch längere Zeit vorherrschen, ohne der Aussage eines Milchsteines entgegen zu wirken. Entscheidend ist, dass er *„ab und zu mal gefüllt wird“*⁴⁴. Für die große Retrospektive im Haus der Kunst im Jahr 2002, gab Laib eine Einführung für die, die für das Befüllen und Reinigen während der Ausstellung zuständig waren.⁴⁵ Die erste Milchpackung wird in die Mitte des Steines eingegossen – alle Handlungen Laibs sind getragen von Ruhe und Besonnenheit. Dann zieht Laib mit den Fingern von der Mitte ausgehend Linien zu den Rändern des Steines, er baut sozusagen Wege für die nachfließende Milch. Dann wird wiederum mittig Milch nachgegossen, die sich über die ‚Wege‘ auf dem Stein verteilt. In einem nächsten Schritt benetzt Laib die Kehle an den Rändern des Steines mit Milch.



68
Wolfgang Laib, You will go
somewhere else (Du wirst
woanders hingehen), 1995,
Bienenwachs, Holz

69
Wolfgang Laib, Es gibt keinen
Anfang und kein Ende, 1999 –
2001, Bienenwachs, Holz

70 (re.o.)
Wolfgang, Laib, The cobra snake
comes out of the well at night,
2008



Wichtig ist hier, dass man möglichst präzise den Rand mit dem Finger abfährt und mit Milch benetzt, weil nur so ein sauberer Abschluss entsteht. Auch sollte man nicht über den Rand rutschen, weil sonst hier die Milch überfließt. Dann wird die restliche Milch eingegossen bis sich ein gleichmäßiger Film gebildet hat. Zum Entleeren wird die Milch mit Tüchern aufgesogen und zuletzt mit heißem Wasser ausgewischt.

Die erste Befüllung für eine Ausstellung unternimmt Laib immer selbst: „*Das muss ich zeigen.*“⁴⁶ Nach einer mündlichen Einführung und der Vorführung des Befüllens übernehmen die Unterwiesenen diese Aufgabe für die restliche Ausstellungsdauer oder der neue Besitzer der Arbeit wird das Befüllen in Zukunft selbst durchführen. Laib gibt keine schriftlichen Anleitungen zum Befüllen. Das Befüllen gleicht einem Ritual, das er mündlich und durch Zeigen weitergibt. Das Befüllen selbst durchzuführen, ist ein Privileg, das der reguläre Museumsbesucher nicht hat. Auch ist das Befüllen nicht als Aktion gedacht, der die Besucher beiwohnen können. Wohl komme es aber gelegentlich vor, dass Laib selbst während der Öffnungszeiten den Stein befüllt, allerdings sind dies Ausnahmen und stehen für Laib nicht im

Vordergrund.⁴⁷ Das Befüllen des Milchsteines ist kein Happening und keine Performance.

Das tägliche Befüllen und Reinigen ist für die Ausstellungsmacher ein zeitliches und finanzielles Kriterium, das es zu bedenken gilt. Der Gedanke, die Milch durch Konservierungsmittel zu modifizieren, durch ein beständigeres Medium auszutauschen oder gar durch einen Überzug zu imitieren und damit das Werk in einen statischen, permanenten Zustand zu überführen, wäre vielleicht naheliegend. Für Wolfgang Laib wäre dies das Ende eines Milchsteines: „*Das wäre das Ende dieser Arbeit, das hätte mit meinem Werk nichts zu tun. Dann hat das mit Milchstein nichts zu tun.*“⁴⁸

Blütenstaub

Wolfgang Laib bewahrt den Blütenstaub in Schraubgläsern auf (Abb. 71). Die mit dem Blütenstaub gefüllten Schraubgläser selbst sind bereits eine eigenständige, künstlerische Arbeit: „*Ein weit verbreitetes Missverständnis über diese Werke ist, dass sie als Kunst nur existieren, solange der Blütenstaub in bestimmten Formen auf dem Boden aufgehäuft oder verteilt ist. Laib betrachtet aber den Blütenstaub selbst als Kunstwerk, auch wenn er nur*

*in den Gläsern gezeigt wird. Dies ist entscheidend für das Verständnis seiner Kunst. Die Gläser dürfen daher nicht einfach als eine Aufbewahrungsform eines Materials gesehen werden, wie es die Farbtöpfe des Malers sind, sondern sie sind wesentlicher Bestandteil des Werkes.*⁴⁹

Die Blütenstaubfelder siebte er zu Beginn auf Glasplatten, später aber ausschließlich direkt auf den Ausstellungsboden. Da Laib die Präsentation des Blütenstaubes auf Glasplatten verworfen hat, muss, wo kein geeigneter Untergrund vorhanden ist, ein solcher temporär eingebaut werden.⁵⁰ Wolfgang Laib: *„Ein Boden aus Beton ist etwas für mich. Aus dem Gegensatz lebt meine Arbeit. Ich würde sie nicht auf einer Wiese zeigen.“*⁵¹

Die Wirkung der späteren Blütenstaubbilder ist dadurch eine völlig andere: während durch die Glasplatte ein relativ scharfer, konkreter Rand entsteht, lässt Laib den Blütenstaub nun zu den Rändern hin fein auslaufen, wodurch die Felder noch schwerer optisch greifbar und zu einem einzigen, schwerelosen Flirren werden.

Den Blütenstaub sammelt Laib in haushaltsüblichen Schraubgläsern. In dieser Form wird der Pollen auch bei Ankauf übergeben. Für das Aussieben gibt es keine schriftlichen Anleitungen. Es existieren allerdings Fotografien, die den Künstler bei der Installation seiner Blütenstaubbilder zeigen. Auch sind die Maße eines Blütenstaubbildes bekannt, die je nach Installation ein und desselben Blütenstaubs leicht variieren können.

Das Aussieben und die Auswahl des Raumes übernimmt Laib meist selbst. Ein Museum oder auch ein privater Sammler kann die Blütenstaubarbeiten jedoch auch selbst installieren⁵², mit Laibs Worten: *„Wenn er (der Blütenstaub, Anm. d. A.) in einer Sammlung ist, dann sollte das Museum das selbst ausstreuen können, wiederausstreuen.“*⁵³ Für Laib fällt dies in das Aufgabenfeld des Restaurators.

Der ausgesiebte Pollen ist ein Anziehungspunkt für Insekten, auch Staub lagert sich während einer Ausstellung an. Um dem vorzubeugen, hat Laib zu Beginn seinen Blütenstaub mit einem Gitter außerhalb der Öffnungszeiten abgedeckt.⁵⁴ Davon rückte er im Laufe der Zeit bei großformatigen Arbeiten ab, da die Gefahr einer Schädigung höher war als der Nutzen durch das Gitter. Für kleinere Blütenstaubarbeiten empfiehlt Laib dies weiterhin. Spuren von Insekten oder auch Besuchern gehören

nicht zur Arbeit und sollten ausgebessert werden. Dazu erhält das Museum oder die Ausstellungscrow ein extra Glas mit Blütenstaub und kann kleinere Beschädigungen selbst ausbessern. Muss das Blütenstaubbild komplett erneuert werden, kommt Laib meist selbst.

Nach der Ausstellung wird der Blütenstaub zusammengekehrt, gesiebt, gewogen und in den Schraubgläsern verwahrt. Fehlt Blütenstaub wird aus dem Ersatzglas nachgefüllt. Laib arbeitet hier schon seit Jahren mit einem Assistenten zusammen, der den Abbau des Blütenstaubes meist übernimmt.⁵⁵ Der Abbau, also das Zusammenkehren und Sieben, kann aber auch vom jeweiligen Ausstellungsteam übernommen werden.

Die Haltbarkeit des Pollen hängt hauptsächlich von den Umgebungsbedingungen ab. Vor allem eine zu hohe Feuchtigkeit ist zu vermeiden, da der Pollen sonst schimmelt. Bemüht man sich um einen sorgsamsten Umgang und um geeignete Umgebungsbedingungen ist der Pollen über einen langen Zeitraum farblich und strukturell unverändert zu bewahren.

Wolfgang Laib: *„Es ist natürlich alles sehr empfindlich und das ist auch gut so. Man kann nicht einfach so machen, was man will, und eine Ausstellung stellt dann ganz andere Anforderungen an den Umgang mit etwas von seiten des Publikums her, von seiten des Museums oder der Galerie. Und genau dieser andere Umgang ist mir sehr wichtig. Auch das zu lernen, bereit zu sein dazu. Ganz praktisch gesehen muss der Raum ganz sauber sein und sauber gehalten werden und dann sollte der Blütenstaub nach der Ausstellung genauso frisch sein wie zuvor. Staub aus der Luft lässt sich leicht davon trennen, indem ich den Blütenstaub nach der Ausstellung nochmals durch ein feines Stoffsieb siebe.“*⁵⁶

Eine Ausnahme bildet der Löwenzahn, den Laib aus Gründen der Haltbarkeit auch nicht verkauft: *„Deshalb – ich verkaufe ja auch Blütenstaub zum Teil – aber den Löwenzahnblütenstaub nicht, weil er wirklich nicht haltbar ist auf die Dauer. Der wird dunkel, der wird so wie ein Blütenblatt, wenn Sie es trocknen. Zum Beispiel ein Rosenblütenblatt: nach einer Weile ist es bräunlich und nicht mehr rot und so wird der Löwenzahn, der zuerst ein unglaublich intensives orange-gelb hat, dann bräunlich.“*⁵⁷

Selbst der sorgsamste Umgang mit dem Blütenstaub kann nicht verhindern, dass sich die Menge des Blütenstaubes mit der Zeit minimiert. Aus diesem Grund gibt es Ersatzmaterial, das Laib beim

Ankauf mitliefert. Besteht das Blütenstaubbild aus vier Gläsern, werden fünf geliefert.⁵⁸ Der „Materialnachschub“ ist allerdings begrenzt und Laib sieht nicht die Lösung in der Bereitstellung neuen Materials durch ihn, sondern fordert geeignete Räume und Untergründe und einen bewussten Umgang⁵⁹, um dem Verlust von Blütenstaub grundsätzlich vorzubeugen.⁶⁰

Die Substitution fehlenden Blütenstaubs durch Pigment lehnt Laib ab.⁶¹

Auf meine Frage, ob er sich vorstellen könne, dass ein anderer Blütenstaub sammelt, wenn durch Auf- und Abbau zuviel verloren ging, antwortet der Künstler nur zögerlich, räumt aber ein, dass diese Art der Materialsubstitution dann wohl besser sei, als wenn der Blütenstaub ganz verschwände. Entscheiden wolle er es aber erst zu seinem 80. Geburtstag.⁶²

Die Präsentation eines Blütenstaubes sollte laut Laib auch aus präventiven Gründen auf höchstens zwei oder drei Monate begrenzt sein. Der Blütenstaub könne nach geraumer Zeit wieder ausgestreut werden. Ein Blütenstaubbild sei nichts, was man permanent zeigen sollte: *„Ich finde es ganz gut, dass das nicht immer da ist.“*⁶³

Fixe Größen für die Installation sind die Maße der Blütenstaubfläche und die Menge des Blütenstaubs.

Wachsarbeiten

Die Wachsräume, Wachstreppen und Zikkurate zählen zu den großformatigen Skulpturen Laibs. Sie sind nicht aus reinem Wachs, sondern bestehen aus einer hölzernen Unterkonstruktion, auf die die Bienenwachsplatten mit Nägeln aufgesteckt werden. Größere, schwerere Wachsplatten werden zusätzlich von hinten mit Schrauben verstärkt. Die Deckenplatten der Wachsräume werden mit eingegossenen U-Profilen⁶⁴ verstärkt, da reine Wachsplatten sich über die Ausstellungsdauer unter ihrem Eigengewicht durchbiegen würden. Für den Aufbau dieser Arbeiten existieren Pläne. Die mir bekannten Pläne sind von Laib handgezeichnete Skizzen mit den Maßen, den Bezeichnungen der Einzelteile und einigen Installationstipps.⁶⁵ Ein Zikkurat zum Beispiel besteht im Wesentlichen aus der hölzernen Unterkonstruktion und den aufgesteckten Wachsplatten. Die hölzerne Unterkonstruktion ist Teil des Kunstwerkes, die Einzelteile sind bezeichnet und können gemäß der Skizze zusammengebaut werden. Von innen werden Nägel durch die Holzwände des



71
Wolfgang Laib, Gläser mit Blütenstaub von Hahnenfuss, Haselnuss, Löwenzahn, Kiefer, Moos

Zikkurates geschlagen, an die dann von außen die Wachsplatten gespickt werden. Jede Wachsplatte hat eine andere Form und Größe und deswegen auch einen bestimmten Platz. Auch für diese Anordnung gibt es eine Skizze. Die Wachsplatten haben ein beachtliches Gewicht und sind bei Raumtemperatur sehr spröde. Sie würden durch die Belastung beim Aufbau brechen, deswegen wird jede Platte in einem Wärmerraum vorkonditioniert.⁶⁶ Sind alle Wachsplatten montiert, werden Ränder und Stoßkanten mit Wachs versäubert und geschlossen. Zum Abbau muss diese ‚Versiegelung‘ wieder aufgeschnitten werden. Zum Transport können die Skulpturen zerlegt und auf kleinst möglichem Raum in Kisten verpackt werden. Beim Auf- und Abbau im Haus der Kunst war nicht nur der Künstler anwesend, sondern auch zwei seiner Assistenten, die ihn bei Ausstellungen unterstützen und die auch den Aufbau der Zikkurate, des Wachsraumes und anderer Arbeiten, die erst vor Ort zusammengebaut werden müssen, koordinieren.

Die Fragilität dieser meist monumentalen Arbeiten liegt im Material Wachs.

Temperatur- und Feuchtigkeitsschwankungen⁶⁷ können die Oberfläche der Wachsplatten verändern. Das Erscheinungsbild wird uneinheitlich, es entstehen weißliche oder graue Bereiche, manche Stellen nehmen an Transparenz zu, andere behalten den gelblichen Ton des reinen Bienenwachses. Diese Veränderungen bezeichnet Laib als Patina, die für ihn einen hohen ästhetischen Stellenwert hat: *„Ich finde es schade, wenn man eine Patina wegmacht.“*⁶⁸ Jedoch gibt es für ihn Veränderungen mit einem sehr

uneinheitlichen Erscheinungsbild, die er dann durch erneutes Erhitzen reduziert. Zum Teil verändert sich die Patina schon durch die Aufstellung in einem anders temperierten Raum. Diese stetige Veränderung der Patina sieht Laib als Teil der Materialeigenschaften des Wachses: „*Ein Werk hat ein Leben in sich.*“⁶⁹ Wachsflächen in ihrer Verformbarkeit laden den Besucher geradezu ein, sich mit Namen und Sprüchen zu verewigen. Etwas, was während der Ausstellung tatsächlich immer wieder passiert. Kritzeleien oder sonstige Beschädigungen der Oberfläche sind jeden Ausstellungstag zu kontrollieren und gegebenenfalls zu entfernen.⁷⁰ Nehmen die Beschädigungen überhand, bleibt für Laib nur das Neugießen der Platten. Auch eine andere Methode zur Entfernung der Graffiti ist für Laib vorstellbar, mit dem einzigen Kriterium: „*Solange das nachher so aussieht, wie ich das gemacht habe.*“⁷¹

Bricht eine Wachsplatte empfiehlt Laib, die zerbrochene Platte einzuschmelzen und erneut auszugießen. Die Farbigkeit des Wachses verändere sich mit der Alterung und farblich passendes neues Ersatzwachs zu finden, sei schwierig, er rät aus diesem Grund, das alte Wachs zu verwenden.⁷²

Jeder, der einmal in einem Wachsraum stand, wird sich daran erinnern, dass der Geruch, den diese Konstrukte ausströmen, eindrucklich und unmittelbar ist. Der Geruch lässt mit zunehmendem Alter des Wachses nach. Der Verlust des Geruches ist für Laib allerdings kein Grund zum Austausch des Wachses, sondern Teil des natürlichen Alterungsprozesses des Materials.⁷³

Reishäuser

Die Reishäuser bestehen aus den bereits genannten Materialien, sind entweder mit Reis gefüllt oder von kleinen, unregelmäßig hohen Reishäufchen flankiert, zum Teil mit einem Blütenstaubhäufchen kombiniert. Den Aufbau dieser Reishäuser können auch Personen des Hänge- oder Aufbauteams eines Museums übernehmen. Das Arrangieren des Reises an den Hausflanken sollte nach Laib kein Problem für jemanden sein, der dafür ein Auge hat. Man könne Fotografien älterer Installationen zu Hilfe nehmen.⁷⁴ Allerdings musste er in unserem Interview einräumen, dass er bereits Reishäuser in Ausstellungen entdeckte, die nicht in seinem Sinne waren: „*und da sehe ich einfach, dass ich ein Künstler bin und andere eben nicht.*“⁷⁵ Der Reis⁷⁶ wird bei jedem Aufbau neu eingekauft,

wie in den Anweisungen der American Federation of Arts zu lesen ist: „*For all installation pieces that include rice, the presenting museums will purchase it locally.*“⁷⁷

Reishäuser, die mit Reis gefüllt sind, werden mit Reis verschickt. Ob dies nun eher pragmatische oder inhaltliche Gründe hat, konnte nicht eruiert werden.

Parameterdarstellung Konzept/Material

Künstlerisches Konzept und Material sind bei Wolfgang Laib nicht zu trennen.

Laib arbeitet größtenteils mit Materialien, deren Beschaffung oder Herstellung, wie bei den Blütenstaubarbeiten, mit großem Zeitaufwand verbunden ist. In zyklischer Wiederkehr sammelt und bearbeitet der Künstler eine überschaubare Materialgruppe, der er ebenfalls wiederkehrende Formen zuweist. Im Schaffensprozess arbeitet der Künstler ohne Assistenten, er sucht alle Materialien mit größter Sorgfalt selbst aus und sieht sich schon aus diesem Grund nicht als Konzeptkünstler.⁷⁸

Die Auseinandersetzung mit Gegensätzen ist ein zentrales Thema in seinem Werk, er stellt das Vergängliche neben das Ewige oder das Fragile neben das Monumentale. Laib unterscheidet zwischen permanenten Arbeiten und temporären Arbeiten. Ähnlich einem japanischen Rollbild⁷⁹, das nur zu ganz bestimmten Anlässen gezeigt wird, sieht er seine Milchsteine und Blütenstaubarbeiten als temporäre Installationen, die nur einige Wochen oder Monate gezeigt werden.⁸⁰

Seine Wachsräume im Außenbereich hingegen – wie *La Chambre de certitudes* in den Pyrenäen – sind permanente Arbeiten. Hier sieht der Künstler eine Nähe zu den Fresken von Giotto in der Arena-Kapelle zu Padua. Ein Werk, das für die ‚Ewigkeit‘ geschaffen wurde.

Wohl durch die formale Nähe seiner Werke zur Minimal Art und den ritualisierten Austausch der Milch wird der Ersatz anderer Materialien oder Werkteile bei Beschädigung oder, um Kosten zu sparen, von Kuratoren immer wieder in Erwägung gezogen. Der Gedanke, der hier wohl zugrunde liegt, ist, die Idee des Kunstwerkes sei das essentielle, das Material austauschbar. Für einen Umgang mit Wolfgang Laibs Werk ist dies der falsche Weg.

Die Milch des Milchsteines wird in einer Ausstellung täglich be- und entfüllt. Für Laib ist dies kein Austausch oder Ersatz von verderblichem Material, sondern Teil

Zeit

eines ‚Rituals‘, einer wiederkehrenden Handlung, wodurch ein Milchstein erst zum Milchstein wird. Um zu einem tieferen Verständnis für seinen Blick auf das Material zu gelangen, ist es notwendig, zu verstehen, dass der ‚Austausch‘ der Milch nicht mit ihrer kurzlebigen Haltbarkeit zusammenhängt und zu einer lästigen Notwendigkeit wird, um ein gewünschtes optisches Resultat zu erlangen, sondern zum Gesamtkonzept ‚Milchstein‘ gehört.

Die Materialien mit denen Laib arbeitet sind allesamt semantisch, symbolisch stark aufgeladen; sie tragen eine individuelle Bedeutung: *„Alle diese Materialien sind voll von Symbolen – sie sind, was sie sind. Deshalb ist es gar nicht so wichtig, was ich über sie denke. Für mich ist es mehr ein Teilhaben als ein Machen, für jeden, nicht nur für mich. Diese Materialien haben eine ungeheure Energie und Kraft, die ich nie erschaffen könnte.“*⁸¹

Milch ist nicht nur eine weiße Flüssigkeit und Pollen ist kein gelbes Pigment.⁸² So ist für den Künstler die Substitution fehlenden Materials mit einem Material, das nur optisch seinen Materialien entspricht, undenkbar.

Der Blütenstaub ist ganz besonders kostbar, nicht nur, weil er als organisch-natürliches Material auch einer unter Umständen raschen Vergänglichkeit unterworfen ist, sondern, weil Laib sich nicht vorstellen kann, dass ein anderer als er selbst diesen sammelt.

Genauso verhält es sich auch mit den anderen Materialien. Nur durch Laibs eigenhändige Bearbeitung beispielsweise des Mamors oder des Wachses wird daraus ein originales Kunstwerk.⁸³

Den Marmor wählt Laib selbst aus: *„Gefällt mir ein Stein, orientiere ich mich daran und benutze ihn, ob das nun einer aus Carrara oder Mazedonien ist. In den letzten Jahren habe ich mehrmals einen großen Block mazedonischen Marmor gekauft, den ich für die Milchsteine verwende. Irgendwann fand ich ihn auch für die Reishäuser sehr geeignet, weil er fast reinweiß ist und keine starken Adern hat. Somit konnte ich diese größeren Reishäuser realisieren, ohne dass sie zu materiell wirken. Es sind zwar immer noch sehr große Steine, aber durch die bearbeitete weiße pudrige Oberfläche haben sie eine gewisse Immaterialität, die mir sehr wichtig ist.“*⁸⁴

Der Reis hingegen wird bei jeder Ausstellung neu geordert.

*„Zeit ist doch nicht nur etwas Lineares, sondern etwas Wiederkehrendes – wo ein Leben, ein Individuum nicht mehr nur anfängt und endet, wo es irgendwo einen Zyklus gibt und eine Verbindung zu einer anderen Zeit, zu einer anderen Welt, zu anderen Körpern. Der alleinige Glaube an das Individuum, an den jetzigen Körper, ist wohl die Energie, aus der unsere jetzige Kultur schöpft, aber auch deren Tragik und Ende. Nicht nur in asiatischen Kulturen haben die Menschen da schon viel umfassender gedacht. Zeit ist etwas ganz anderes...und irgendwie ist das alles in einem Milchstein, einem Blütenstaub enthalten.“*⁸⁵

Das Wiederkehrende, Zyklische von dem Laib in diesem Zitat spricht, ist in mehreren Aspekten in seinen Arbeiten enthalten: im Material selbst, z.B. im Blütenstaub, den er alljährlich sammelt, den die Natur alljährlich produziert oder in der Milch, die täglich erneuert wird, aber auch in seiner Vorstellung, dass diese Werke, Milchstein und Blütenstaub, nicht permanent gezeigt werden sollten, sondern in regelmäßigen Abständen.

Es ist das Spannungsfeld zwischen Permanentem und Temporärem, das Laib interessiert: *„Dass meine Milchsteine oder Blütenstaub-Werke stets nur sehr kurz da sind, war für mich immer etwas Faszinierendes und etwas ganz Entscheidendes. Je kürzer etwas existiert, desto mehr Intensität gewinnt es. Die fragile Präsenz ist die eindrucksvollere, und die Dinge, die am vergänglichsten sind, sind für mich tatsächlich am dauerhaftesten. Das ist europäischem Denken der letzten Jahrhunderte sehr fremd, aber etwas ganz Normales in den meisten Kulturen der Menschheit.“*⁸⁶ Oder an anderer Stelle: *„Es ist die Intensität des Temporären. Sobald etwas dauerhaft ist, wird es staubig wie das Schloss eines französischen Königs.“*⁸⁷

Temporär ist allerdings nur die Präsentation der Werke, nicht deren materieller Bestand. Zum Beispiel wird der Blütenstaub nach der Ausstellung sorgsam zusammengekehrt und in den zugehörigen Schraubgläsern bis zur nächsten Gelegenheit verwahrt und nicht entsorgt.

Bei aller Vorliebe für das Temporäre ist Laib auch das Permanente in seinem Werk wichtig:

„Die Ausstellung hier ist temporär, was gut so ist, weil man dadurch auch immer seine Freiheit hat. Ich habe mit Harald Szeemann oft über solche permanenten Dinge gesprochen, die er eigentlich nie wollte. Für ihn war das Temporäre, die Ausstellung, immer das Ziel,

was mich sehr irritierte. Ich habe immer gedacht, die Ausstellung ist für mich nicht das Ziel. Eine Ausstellung ist unglaublich schön und wichtig in ihrer Zeitlichkeit, und er hat dann immer von der Freiheit gesprochen. Ich habe immer gedacht, dass bei einem Kurator, der so wichtig ist, doch etwas übrig bleiben sollte und nicht alles wieder vergehen kann. Ich als Künstler denke aber auch, es sollte wie bei einer Kapelle von Giotto sein, die nach 700 Jahren immer noch da ist. Dieser Anspruch, dass man auch heute noch so etwas machen kann, wie Giotto im 14. Jahrhundert, ist sehr wichtig. Solche verschiedenen Orte würde ich gerne im nächsten Jahrzehnt realisieren.“⁸⁸

Die Veränderung seiner Materialien bei ihrem Gang durch die Zeit akzeptiert der Künstler und betrachtet sie, z. B. die farbliche Veränderung des Wachses, als Patina, die er als erhaltenswert und wertvoll erachtet.

Form

Die meisten seiner Skulpturen nehmen ihre Form erst in der Ausstellung an: die Milch muss eingegossen werden, der Blütenstaub muss ausgesiebt werden, die Reishäuser müssen mit Reis flankiert werden etc. Einen Blütenstaub siebt Laib meist selbst aus. Das Befüllen des Milchsteines oder das Arrangieren des Reises in den verschiedenen Arbeiten zeigt der Künstler bei jeder Ausstellung und führt die erste Installation selbst aus. Die Pflege seiner Skulpturen während einer Ausstellung übernehmen Personen, die von Laib zu Ausstellungsbeginn eingewiesen werden. Wird ein Blütenstaub oder Milchstein verkauft, sollte der Eigentümer selbst in der Lage sein, die Arbeiten zu installieren: „*Leute, die sich mit meinem Werk abgeben, die haben – denke ich wenigstens – ein Verhältnis dazu und lieben das – sonst würden sie sich nicht mit so komplizierten Dingen abgeben. Sonst kaufen sie sich eine Lithografie, die man einfach an die Wand klatschen kann, aber nicht einen Milchstein.“⁸⁹* Eine schriftliche Anleitung gibt es für diese Arbeiten nicht. Eher gleicht die Informationsübergabe einem Ritual, dessen Inhalt und Ablauf Laib persönlich und mündlich weitergibt. Bei der Installation der großformatigen Wachshäuser oder Zikkurate arbeitet Laib mit Assistenten. Hier gibt es Skizzen, die die Anordnung der Einzelteile zeigen. Die Blütenstaubarbeiten sind mit Angaben der Länge und Breite der Fläche, die sie einnehmen, definiert. Zudem ist die Menge des Blütenstaubes ein essentieller Parameter zur Formfindung, da der Blütenstaub die gesamte Fläche bedecken

soll, ist auch die Dichte der Ausstreuung dadurch vorgegeben.

Die Reishäuser werden für die Präsentation mit Reis- und Blütenstaubhäufchen flankiert. Die Form dieser Häufchen ist nicht näher deklariert, kann aber anhand von Fotografien nachvollzogen werden. Nach Meinung des Künstlers sollten Fotografien ausreichen, um die Reisanordnungen nach seinen ästhetischen Vorstellungen zu realisieren.

Die Anordnung von mehrteiligen Arbeiten, wie *Die Reismahlzeiten für die neun Planeten*, 1983, variiert von Ausstellung zu Ausstellung. Auch die Anordnung des Reises um die Messingkegel resultiert aus der intuitiven, situationsbezogenen Geste des Künstlers. Für diese Arbeiten gibt es keine schriftlich fixierten Anleitungen, die den Aufbau der Werke kommunizieren.

Die Formfindung, auch als Reaktion auf den Raum, und die Platzierung im Raum obliegt in letzter Instanz der Entscheidung des Künstlers. Gleichwohl vertraut der Künstler darauf, dass diese Werke auch von anderen ‚in Form‘ gebracht werden können.

Für die großformatigen Installationen – Wachsräume, Wachsschiffe und Zikkurate – ist die Form durch einen Plan fixiert. Jedes Einzelteil ist in einer Skizze erfasst und die Verortung im Gesamtzusammenhang gekennzeichnet.

Raum

Da Laib meist selbst zum Aufbau seiner Arbeiten anreist, kann er die Größe der Arbeiten, so z. B. die Größe der Blütenstaubarbeiten, speziell auf den Raum ausrichten und die Arbeiten auch so im Raum anordnen, wie es ihm am sinnvollsten erscheint.⁹⁰

Die Größe des Raumes, der Lichteinfall oder die architektonischen Besonderheiten nehmen unmittelbar Bezug auf die Kunstwerke und ihre Wirkung, allerdings kann man nicht von einem direkten Einfluß des Raumes auf die Gestalt der Werke sprechen. Denn der Raum verändert die meisten Kunstwerke nicht strukturell, so hat ein Blütenstaubbild eine festgelegte Größe, ein Milchstein eine bestimmte Größe etc. Auch sind die Werke unabhängig vom jeweiligen Ausstellungsort entstanden. Die Raumanordnung ist für Werke, wie *Durchgang – Übergang* aus dem Jahr 1996 hingegen wichtig, weil die Skulptur auch inhaltlich einen Übergang thematisiert und schwierig z. B. nur in einer Raumecke platziert werden könnte.

Gesichert ist, dass Laib für seine Blütenstaubarbeiten,

die direkt auf dem Boden platziert sind, einen neutral grauen Boden⁹¹ fordert. Hier interessiert ihn der farbliche Gegensatz zu dem gelben Pollen, aber auch der Gegensatz zwischen Natürlichem und Künstlichem, so würde Laib seine Arbeiten eben nie auf einer Wiese zeigen.

Worauf es ihm bei einem geeigneten Ort für seine Arbeiten ankommt, konnte nicht klar eruiert werden, auch die einzelnen Überlegungen, die ihn zu einer Entscheidung für eine Platzierung führen, können hier nicht genannt werden. Jedoch scheint das Kunsthaus Bregenz über Räume zu verfügen, die seinen Ansprüchen und Vorstellungen entsprechen: *„Ich hatte in den 80er Jahren erleben müssen, dass die Museumsarchitektur dieser Jahre für viele Künstler, aber für mich im Besonderen, eine wahre Katastrophe war – eine wirkliche Katastrophe. Als ich hier (Kunsthaus Bregenz, Anm. d. A.) war, sah ich das Gegenteil. (...) Endlich ein Ort, wo es Räume gibt, die für die Kunst da sind – mit einem schönen Boden, mit Wänden, mit Licht – wo alles Unnötige fehlt und alles Notwendige vorhanden ist.“*⁹²

Überarbeitetes und gekürztes Gespräch mit Wolfgang und Carolyn Laib in Laibs Atelier in Schweinhausen am 22.03.2010.

(ungekürzte Transkription des Gesprächs Archiv SM)

Folgendes Zitat von Wolfgang Laib im Gespräch mit Harald Szeemann dient als Einstieg in das Gespräch:

„Die Ausstellung hier ist temporär, was gut so ist, weil man dadurch auch immer seine Freiheit hat. Ich habe mit Harald Szeemann oft über solche permanenten Dinge gesprochen, die er eigentlich nie wollte. Für ihn war das Temporäre, die Ausstellung, immer das Ziel, was mich sehr irritierte. Ich habe immer gedacht, die Ausstellung ist für mich nicht das Ziel. Eine Ausstellung ist unglaublich schön und wichtig in ihrer Zeitlichkeit, und er hat dann immer von der Freiheit gesprochen. Ich habe immer gedacht, dass bei einem Kurator, der so wichtig ist, doch etwas übrig bleiben sollte und nicht alles wieder vergehen kann. Ich als Künstler denke aber auch, es sollte wie bei einer Kapelle von Giotto sein, die nach 700 Jahren immer noch da ist. Dieser Anspruch, dass man auch heute noch so etwas machen kann, wie Giotto im 14. Jahrhundert, ist sehr wichtig. Solche verschiedenen Orte würde ich gerne im nächsten Jahrzehnt realisieren.“ (Wolfgang Laib, Galerie Buchmann, November 2006, Ausst.kat., Berlin, S. 8)

SM: Herr Laib, Sie sagen hier, Sie wollen versuchen, im nächsten Jahrzehnt mehr Dinge zu machen, die diesen Ewigkeitsanspruch haben. Ich möchte Sie fragen, welchen Anspruch für Sie ihre bis dahin gemachten Werke haben, z. B. der Milchstein, die Blütenstaubarbeiten und so weiter.

WL: Ich sehe da keinen Widerspruch. Ich finde es wahnsinnig schön, wenn etwas ganz Temporäres da ist, wie ein Blütenstaub, oder ein Milchstein, der nur für ein paar Stunden gefüllt ist. Aber dann auch auf der anderen Seite, wenn es nur das gibt, finde ich das schade. Beides hat dann noch mehr Kraft. Beides ergänzt sich unglaublich gut und das finde ich das Schöne. Das Temporäre ist im Grunde ja das Ewige. In der Ausstellung in der Fondation Beyeler hat Christoph Vitali das als Titel der Ausstellung genommen: **Das Vergängliche ist das Ewige.**

Ich finde die Kombination von unglaublicher Monumentalität und Kleinem gut, auch von Temporärem und Ewigem, das verstärkt sich gegenseitig. Und deshalb finde ich das wichtig, dass

es etwas gibt, was nur für ein paar Stunden ist, aber auch etwas, das wirklich auch bleibt.

Im Raum liegt ein ungefüllter Milchstein. Die nächsten Fragen beziehen sich auf das Be- und Entfüllen des Milchsteines. 2003 betreute die Verfasserin die Retrospektive ‚Wolfgang Laib‘ im Haus der Kunst, wozu auch das tägliche Be- und Entfüllen des Milchsteines gehörte.

SM: Würden sie dann sagen, dass der Milchstein, so wie er da liegt im Moment, gerade gar nicht ist?

WL: Man könnte das als **einen** Zustand bezeichnen, der immer da ist. Es wäre schlecht, wenn er nie gefüllt werden würde. Aber es ist nicht besser, je öfter er gefüllt ist. Es ist entscheidend, dass er ab und zu mal gefüllt wird. Ein Großteil ist natürlich in einer Ausstellung, wo Leute kommen und gehen, da sollte er jeden Tag gefüllt sein. Aber jetzt hier, ist er gefüllt, wenn wir das machen möchten und sehen möchten.

SM: Das Befüllen vom Milchstein könnte man durchaus auch als performativen Akt sehen. Darin steckt auch fast eine ritualisierte Handlung. Man hat eine gewisse Menge an Milch, füllt sie ein und geht gewisse Schritte. Man muss sich ja auch um den Stein bewegen, d.h. der Stein gibt einem ja auch gewisse Bewegungen vor. Haben Sie das jemals vor Publikum gemacht?

WL: Manchmal. Ich möchte es nicht. Dann wird das ziemlich schnell zu so einer Art Performance und das habe ich immer vermieden. Ich habe das eigentlich mehr bei großen Ausstellungen gemacht - mehr oder weniger zufällig. Wenn der Milchstein nicht gefüllt war, bis das Museum geöffnet hat, dann habe ich den zum Teil manchmal selbst gefüllt vor Publikum. Und habe ihn auch manchmal absichtlich vor Publikum befüllt, aber das war nicht angekündigt.

SM: Ich habe es damals als einen sehr privaten Moment empfunden, den Milchstein zu befüllen. Es ist ja schon fast ähnlich einer Art Teezeremonie.

WL: Ja, das hat damit schon ein wenig zu tun.

SM: Ist es immer so, dass Sie den Leuten eine Einführung geben?

WL: Ja, das muss ich zeigen.

SM: Wäre es auch vorstellbar – ich habe das jetzt drei Monate gemacht – dass ich den Milchstein befüllen könnte ohne eine Einführung bei einer weiteren Ausstellung?

WL: Ich meine es ist so, Milchsteine sind ja wahnsinnig empfindlich. Es gibt Werke von mir auf der ganzen Welt. Am Anfang ist das ziemlich überschaubar, und dann wird das immer komplizierter. Dann gibt es Künstler, die spielen den Polizisten bis ans letzte Eck der Welt. Aber ich denke, irgendwie gehen die Werke in die Welt hinaus und ich denke, ich kann nicht überall den deutschen Polizisten spielen. Bei mir ist es so, Leute, die sich mit meinem Werk abgeben, die haben irgendwie – denke ich wenigstens – ein Verhältnis dazu und lieben das. Sonst würden sie sich nicht mit so komplizierten Dingen abgeben. Sonst kaufen sie sich eine Lithografie, die man einfach an die Wand klatschen kann, aber nicht einen Milchstein. Das denke ich, schützt mich schon vor einigem, oder nicht!? Weil wenn sich mal jemand mit einem Milchstein abgibt, dann ist er doch – so denke ich zumindest – zu einigem bereit. Oder ein Reishaus, mit dem ringsherum ausgestreutem Reis, ich meine, da gibt es ja so viele Bücher und Kataloge mit Abbildungen. Aber dann sehe ich Fotos und bin sprachlos. Da sehe ich einfach, dass ich ein Künstler bin und andere eben nicht. Und dass da einfach ein Unterschied ist.

SM: Also es kommt dann auch vor, dass das Museum oder die Institution Ihre Werke selber aufbaut?

WL: Ja. Ich denke, ein Reishaus sollte jemand selber installieren können. Es gibt so viele Abbildungen. Ich denke, es müsste relativ einfach sein, wenn da jemand ein Auge dafür hat und sich dafür interessiert. Aber dann auf der anderen Seite, man kann ja nicht dauernd nur Vorschriften machen. Das sagen die Leute zu mir auch, Du musst Dein Werk schützen. Vor allem möglichen Unfug und allem möglichem Mißbrauch und das ist gar nicht so einfach.

SM: Ich glaube schon, dass es hilfreich sein kann, manche Sachen zu definieren oder auszusprechen, wie man es denkt. Zum Beispiel beim Milchstein: Milch ist vergängliches Material und leicht verderblich. Wäre es vorstellbar, Milch mit einem synthetischen Stoff zu ersetzen?

WL: Das wäre eine Katastrophe. Ja, da würde ich mich sehr dagegen wehren, das wäre das Ende dieser Arbeit. Das hätte mit meinem Werk nichts zu tun. Dann hat das mit Milchstein nichts zu tun. Ich denke auch wenn ich das nicht gesagt habe, ein Milchstein ist ein Milchstein und eingefärbtes irgendsowas ist etwas anderes. Ich glaube, das ist schon klar, also mir ist das jedenfalls klar.

Ich meine noch schwieriger wird es in Zukunft noch mit dem Blütenstaub, weil der Blütenstaub ist im Grunde, also die meisten – außer dem Löwenzahn – fast unbegrenzt haltbar. Man muss allerdings wahnsinnig aufpassen. Man muss wirklich sehr sorgsam damit umgehen.

SM: Vor allem wegen Feuchtigkeit, oder?

WL: Feuchtigkeit, ja, Temperaturunterschiede und so weiter. Ich habe Blütenstaub, der ist dreißig Jahre alt, der ist praktisch wie am ersten Tag. Aber ich meine, wenn ich nicht aufpasse, dann ist er verschimmelt. Mit der Ausnahme vom Löwenzahn. Der Löwenzahnblütenstaub ist sehr grob und organisch. Wenn ich den im Schrank stehen lasse, wird er dunkel im Laufe der Zeit. Deshalb - ich verkaufe ja auch Blütenstaub zum Teil, aber den Löwenzahnblütenstaub nicht, weil er wirklich nicht haltbar ist auf die Dauer. Der wird dunkel, der wird so wie ein Blütenblatt, wenn sie es trocknen. Zum Beispiel ein Rosenblütenblatt, nach einer Weile ist es bräunlich und nicht mehr rot und so wird der Löwenzahn, der ein unglaublich intensives orange-gelb hat, wird dann bräunlich.

SM: Pollen sind ja sehr stabil. Sie arbeiten ja auch mit sehr stabilen Materialien. Zum Beispiel Wachs.

WL: Ja das stimmt, da habe ich Glück! Sie können das Wachs auch gut lagern. Das ist ziemlich unempfindlich was das Lagern angeht. Ich habe das Wachs in einem unbeheizten Lager bei null Grad, also auch mit Feuchtigkeit, das macht dem eigentlich gar nichts aus.

SM: Was passiert, wenn es Temperaturschwankungen gibt oder wenn eben doch eine relativ hohe Feuchtigkeit da ist? Bekommt das Wachs dann diese grauen Stellen?

WL: Diese grauen Stellen kommen eigentlich viel

stärker, wenn es kalt ist. Oder wissen Sie woher das kommt?

SM: Ich glaube, das müssen Mikrorisse im Material sein.

WL: Dieser graue Schimmer. Ich finde den immer sehr schön. Bei meinen alten kleinen Wachssachen finde ich die graue Patina sehr schön. Das geht aber wieder weg. Das kann man ganz leicht wegmachen, wenn es wieder erwärmt wird, ist es sofort wieder weg.

SM: Da wäre dann schon meine nächste Frage: ist es denn von Ihnen gewünscht, diese Patina wieder wegzumachen?

WL: Also ich finde es schön, wenn es drauf ist und ich finde es schade, wenn man es dann wegmacht. Aber es passieren da natürlich alle möglichen Dinge, ich habe hier so ein älteres Schiff oder Haus aus Bienenwachs stehen, das hat so eine graue Patina, dann schicke ich das irgendwo auf eine Ausstellung, wo es ganz warm ist und dann verändert sich das ziemlich schnell und die Patina ist fast wieder ganz weg. Manchmal denke ich, das ist wirklich schade, das war so schön. Ein Werk hat ein Leben in sich. Manchmal ist sie auch sehr ungleichmäßig, da habe ich sie auch selbst schon wieder gleichmäßiger gemacht oder abgewischt auch. Aber ich finde es dann bei älteren Werken sehr schön, wenn das dann bleibt.

SM: Also wirklich im Sinne einer Patina?

WL: Ja, eine Patina. Und ich finde es schade, wenn man eine Patina wegmacht. Aber ich meine, die geht manchmal von selbst wieder weg.

Es gibt einen permanenten Wachsraum im Kunstmuseum Bonn in der Sammlung, der dort schon seit fast 20 Jahren ist. Ich hatte den damals in der Ausstellung gemacht, 1992, und ich glaube zwei oder drei Jahre später haben die den angekauft und seitdem ist der dort aufgebaut. Und dann gibt es noch einen Wachsraum in Tilburg in Holland in der Depotstiftung und einen im Kunstmuseum Stuttgart, der ist dort auch aufgebaut. Und dann gibt es noch einen im MoMA in New York, der wurde allerdings mehrmals schon auf- und abgebaut.

SM: Und kam es denn auch schon mal vor, das jemand in so eine Wachsfläche was reinkritzelt?

WL: Das ist sehr, sehr verschieden. Es gibt Museen, die können damit wahnsinnig gut umgehen und da passiert gar nichts. Wenn was passiert, dann ist da ein Restaurator, der sich verpflichtet fühlt etwas zu tun und der das dann sofort behebt. Und dann gibt es Museen, da wird es sehr schwierig. Das MoMA z. B. hat das Problem, dass der überwiegende Anteil der Besucher Touristen sind. Die gehen dorthin wie auf das Empire State Building und wissen gar nicht wie man mit Kunst umgeht. Wenn die in so einen Wachsraum rein gehen, dann meinen die, die können da ihr Herzchen rein machen. Das geht sogar einfacher als auf dem Empire State Building. Da war der ganze Wachsraum in der Kritzelhöhe total verkratzt. Und das war natürlich eine Riesensauerei. Ich kann so was ja nicht restaurieren, ich kann es nur neu gießen. Ich habe dann in der Werkstatt der Restauratorin im Museum eine Platte neu gegossen. Da habe ich ihr gezeigt, wie man das macht. Was dort schwierig ist, weil in einer Wachsfabrik hat man große Töpfe und so eine Werkstatt hat nicht diese Möglichkeiten. Wir haben da eine Wachsplatte zusammengegossen und dann hat sie auch gemerkt, wie kompliziert das ist, weil das waren dreißig Platten, die kaputt waren und dann habe ich nie mehr was gehört. Dann plötzlich im Jahr 2000 war eine große Ausstellung im MoMA. Ich hatte eine große Ausstellung im Hirschhornmuseum, die gleiche Ausstellung, die nachher in München war, und dann sagt mir plötzlich jemand bei der Eröffnung: Dein Wachsraum ist im MoMA ausgestellt. Da habe ich gedacht: wie bitte? Der war doch total kaputt. Und dann waren wir ein paar Tage später dort und der war wie neu.

CL: Aber weißt Du, wie die das gemacht haben?

WL: Ja, die haben das nicht neu gegossen, die haben mit Lösungsmittel die Oberfläche behandelt. Das kann man ja so anlösen, das Wachs. Die Oberfläche war, ich kenne ja meine Oberflächen sehr genau, das war sehr gut gemacht. Aber ich weiß nicht genau wie. Das muss tagelange Arbeit gewesen sein, man sah überhaupt nichts mehr. Das war dann abgesperrt, wie in einer Hotellobby, mit so einem ekelhaften Band.

Ich meine in Bonn, da haben sie das ein bisschen besser gelöst. Von hundert Besuchern können 98

mit etwas umgehen und zwei nicht. Und wegen den Zweien, die da eigentlich gar nicht hineingehören, die besser irgendwo anders hingehen würden, wegen denen muss man dann alle möglichen Sachen machen. Absperren und noch viel mehr Wachpersonal. Das ist das Problem.

SM: Aber für Sie wäre beides vorstellbar, dass man die Platten neu gießt oder die Oberfläche wieder glättet?

WL: Solange das nachher so aussieht, wie ich es gemacht habe, schon. Auf jeden Fall wichtig ist, dass man nicht Graffiti stehen lässt, weil wenn die Leute Graffiti sehen, dann machen sie schon das nächste dran. Jeden Morgen muss man dann kucken. Das hat in den meisten Fällen immer gut funktioniert. Ich hatte Ausstellungen mit 100.000 Besuchern, da war nachher nicht ein Ding. Dieser Wachsraum, den ich im Haus der Kunst hatte, das ist der einzige Wachsraum, den ich selbst habe und den haben wir so oft gezeigt. Der war das letzte Mal in Grenoble und ist immer noch tadellos. Einmal haben wir auch ein paar Platten neu gegossen. Nach dem Haus der Kunst, weil die Platten kamen ja aus Amerika. Das mache ich sonst nicht, dass ich so einen Wachsraum 10 mal auf- und abbaue, das mache ich sehr ungern. Das mache ich nur für die größten Ausstellungen. Nach dieser amerikanischen Tour, da war er siebenmal auf- und abgebaut. Und wenn sie ein Haus 7mal auf- und abbauen, dann haben sie bald kein Haus mehr.

SM: Ist es Ihnen dann wichtig, dass es dasselbe Material ist? Ich meine, wenn so eine Wachsplatte auseinander bricht, dann kann man ja das Wachs nehmen und einschmelzen.

WL: Ja, das geht gar nicht anders, weil ich habe immer noch Ersatzplatten, mindestens 10 Ersatzplatten. Das Problem ist, das Wachs hat so verschiedene Farben. Wenn ich jetzt neues Wachs haben wollte, das genau dieselbe Farbe hat, das wäre wahnsinnig schwierig, das würde nie gehen. Deshalb verwende ich immer das alte Wachs. Dann ist das Wachs auch schon alt und hat sich verfärbt, deswegen bin ich immer auf das Wachs angewiesen, was zu diesem Wachsraum gehört.

SM: Dann ist ihnen das Material Wachs, das Bienenwachs, aber auch die Farbigkeit, das Alter

wichtig?

WL: Ich meine, das ist ein bisschen das Problem. Wenn Sie mal in Bonn sind, die haben den Wachsraum und dann haben sie noch zwei Häuser an der Wand und ein kleines Zikkurat an der Wand. Das war jahrelang ausgestellt. Ich fand es sehr, sehr schön. Es wurde immer heller. Nach Jahren wird das fast elfenbeinfarbig und mit dieser Patina ist es sehr schön.

SM: Was auch immer weniger wird, ist der Geruch.

WL: Was erstaunlich ist, das fragen mich immer die Leute, warum hält der Geruch so lange und dann hat irgendjemand gesagt: Herr Laib – das war in Bonn – Herr Laib, ihr Wachsraum ist ja hier seit 15 Jahren und solange ich hier arbeite, riecht der eigentlich immer gleich.

Und es ist erstaunlich, dass der Wachsraum, der ja seit 1993 dort ist – immer noch so stark riecht. Am Anfang, wenn das Wachs gegossen wird, riecht, das Wachs viel stärker. Aber dann nimmt es ab und dann bleibt es. Auch dieser Wachsraum [auf seinem Grundstück, Anm. d. A.], der hat das erste halbe Jahr stärker gerochen, aber seitdem riecht er eigentlich immer genau gleich.

Ob es in dreißig Jahren auch noch so ist....?

SM: Wäre für Sie das dann ein Grund das Wachs auszutauschen?

WL: Nein, gegen solche Sachen würde ich mich wehren, wenn andere Leute einfach anfangen auszutauschen. Das finde ich nicht gut. Als Sie vorher gesagt haben, man kann Materialien austauschen, da würde ich sagen: dann macht das Kunstwerk jemand anders. Es würde niemand auf die Idee kommen, einen Michelangelo neu zu malen, aber dann bei diesen minimalistischen Werken. Einmal – ich sage nicht, wo es war – da war ein großer Milchstein. Da ist ein Mitarbeiter des Museums mit einem Gerüst über die Ecke gefahren und der Milchstein war kaputt. Da war ein Stück abgebrochen und der hat mir nicht mehr gehört. Der Milchstein wurde verkauft für ziemlich wenig Geld und war versichert um diesen Ankaufspreis und inzwischen war der Preis eben ein bisschen ein anderer als vor 25 Jahren. Dann haben Restauratoren probiert, das zu restaurieren. Dann haben sie mich zuerst gefragt, ob ich das gut

finde und ich finde bei einem Milchstein, wenn da ein ganzes Stück wegbricht, dann ist das das Ende des Milchsteins. Der Milchstein war 2 – 3 cm dick und da war eine Ecke abgebrochen. Das heißt der Milchstein ist im Grunde ein Totalschaden. Ich habe nicht viel dazu gesagt. Ich habe gesagt, wenn man das unsichtbar restaurieren kann, was ich mir nicht vorstellen kann, dann probiert das mal. Dann ging es Monate hin und her und dann hat der Restaurator gesagt, das geht nicht. Und dann hat der Kurator, der zuständig für die Sammlung war, gesagt, also Herr Laib, wir haben ja den Milchstein gekauft, wir haben ja die Idee des Milchsteines von Ihnen gekauft vor 25 Jahren, also wir möchten gerne einen Milchstein neu nachmachen lassen.

CL: Bei Dir?

WL: Nein, bei irgendjemand. Und dann habe ich zu ihm gesagt. Wissen sie was ein originales Kunstwerk ist oder nicht. Würden sie einen Dürer auch nachmalen oder nicht?

Wenn beim Dürer ein Stückchen fehlt, machen sie den Dürer auch noch mal nach, oder wie?

Ja, dann war die Diskussion beendet. Ich habe gesagt, es gibt ein originales Kunstwerk und es gibt die Kopie von einem Kunstwerk.

SM: Aber das ist genau der Punkt, zum Beispiel beim Milchstein: man kann die Milch austauschen und manche denken dann, der Stein ist auch austauschbar oder der Blütenstaub.

WL: Ich meine, es ist natürlich auch so, es gibt ja Künstler, die machen Rieseninstallationen und nach der Ausstellung wird das alles weggeworfen. Es gibt ja solche Künstler, aber ich habe das nie so gemacht. Wenn ich ein Wachszigurat, einen Wachsraum gemacht habe, dann habe ich ein Kunstwerk gemacht und möchte, dass das ein Kunstwerk bleibt und nicht eingeschmolzen wird.

SM: Sie haben ja auch vorher selbst gesagt, dass die Blütenstaubarbeiten auch eine gewisse Fragilität haben.

WL: Nicht nur eine gewisse.

SM: Kommen sie selber zu jeder Ausstellung und fegen es zusammen?

WL: Also, es ist so, es ist ganz selten, dass ich eine Ausstellung nicht selbst aufbaue, also das möchte ich eigentlich immer selbst machen, aber abbauen muss ich nicht. Aber die letzten Jahre kam zum Abbau, auch zum Aufbau, der Björn Schmidt vorbei. Es ist inzwischen so, dass ich nach Möglichkeit die Ausstellung selbst aufbaue mit Hilfe von vielen Leuten, aber Abbauen macht meistens Björn Schmidt mit den Mitarbeitern des Museums.

SM: Ich habe irgendwo gelesen, dass Sie das dann mit speziellen Pinseln machen.

WL: Also, was heißt mit speziellen Pinseln? Einfach mit einem sauberen, guten Pinsel. Je nach Boden auch mit einem Spachtel und dann mit einem Pinsel und dann siebe ich das wieder durch ein feines Stoffsieb und dann muss er eigentlich wieder so sauber sein wie vorher. Das ist das Ziel und das klappt meistens. Praktisch immer. Also selbst mache ich das nicht immer.

SM: Mal angenommen, ein Museum hat so einen Blütenstaub gekauft und baut es ein paar Mal auf- und ab und dann ist der Boden doch ein bisschen porös und es bleibt ein bisschen was am Boden. Also die Menge an Blütenstaub reduziert sich...

WL: Ich meine die Menge reduziert sich theoretisch, aber praktisch, wenn man vorsichtig ist, dann sollte da ziemlich wenig verloren gehen. Es hängt vom Boden ab, dass sich der manchmal so statisch auflädt und so, dann kriegt man den wirklich ganz schwer weg. Dann verliert man schon ein bisschen.

SM: Es ist nicht vorgesehen, dass sie so eine Art Supply machen und bei Anfrage ein Glas schicken?

WL: Ich meine, das ist für mich so wahnsinnig viel Arbeit. Ich bin auch in letzter Zeit geizig geworden mit Blütenstaub. Die Leute sind dann beleidigt, wenn ich sage, also ‚Excuse me, I can’t do that‘.

Ich habe so wenig Blütenstaub und das ist so viel Arbeit und ich habe da ja auch meine Erfahrung gemacht, dass Leute fragen mich, ich soll zu der und der Gruppenausstellung einen Blütenstaub machen. Ich könnte alle vierzehn Tage irgendwo in so einer lächerlichen Gruppenausstellung über Farbe oder was, was mich überhaupt nicht interessiert, so Naturausstellungen oder so ein Quark. Und dann sind

die stocksauer und finden mich unglaublich arrogant, dass ich das nicht mache. Aber ich bin auch früher irgendwo hingekommen und die waren zu faul, den Boden zu putzen. Und wenn ich gesagt habe, das Museum muss so sauber sein, dass wenn ich so mit der Hand darüber fahre, dann muss die Hand sauber sein, sonst streu ich den Blütenstaub nicht dahin. Dann fanden die mich pingelig deutsch.

Ich meine einen Raum zu schaffen, der diese Qualität hat, das ist praktisch wie bei einer Teezeremonie, oder? Und da kann man dann auch nicht mit Schuhen herumlaufen und so. Und da hatte ich am Anfang sehr wenig Erfahrung. Die Leute versprechen mir den Himmel auf Erden, dann komme ich hin und dann ist es die Hölle. Ich habe ziemlich schnell meine Erfahrungen gesammelt und war sehr vorsichtig. Das ist mir eigentlich die letzten 15 Jahre nicht mehr passiert. So einen großen Blütenstaub mache ich nur noch in meinen eigenen großen Ausstellungen, aber sonst nicht.

SM: Aber es gibt ja Sammlungen, die Blütenstaubarbeiten besitzen.

WL: Ja und da denke ich manchmal auch, meine Güte, warum haben die einen Blütenstaub gekauft? Ein Museum kann gut mit umgehen und das andere weniger gut und manche auch gar nicht. Das Hirschhornmuseum hat einen großen Blütenstaub, die können das sehr gut.

SM: Bei den Blütenstaubarbeiten sehe ich gar nicht so die Pollen als „Problem“ sondern die Form, weil die Form ja nicht fixiert ist. Ist die Größe des Feldes wichtig für Sie?

WL: Ich mache natürlich die Größe für eine Ausstellung oder für eine Situation, abhängig vom Raum und wähle mir dann den Raum aus, wie ich es gut finde und so weiter.

SM: Also ist es beim Blütenstaub selten, dass es jemand anders ausführt?

WL: Also, wenn er in einer Sammlung ist, dann sollte das Museum das selbst ausstreuen können, wiederausstreuen.

Da ist dann meistens ein Restaurator da, der das macht. Zum Beispiel das Hirschhornmuseum hat dann nach der großen Ausstellung dort, einen großen

Blütenstaub gekauft und zwei Jahre später war eine Ausstellung mit Neuerwerbungen und da hatten wir ausgemacht: ihr macht das selbst, ihr habt das ja während der Ausstellung gesehen. Zwei Jahre später hat mich die Kuratorin angerufen und hat gesagt, Wolfgang, kannst du nicht nach Washington kommen und das nicht noch mal machen. Und dann habe ich gesagt, machen wir es so, probiert mal selbst und wenn es dann gar nicht geht, dann komme ich. Und dann habe ich eine Weile nichts mehr gehört und dann haben sie es wirklich selbst gemacht. Ich meine, das ist immer so, dass so ein Blütenstaub, den kann man zwei, drei Monate ausgestreut lassen, aber das ist schon das Maximum. Der altert dann eben auch. Das ist nicht für immer. Das kann man nicht wie ein Bild haben, sondern für zwei, drei Monate. Und dann kann man es in einem Jahr oder in zwei Jahren oder auch in vier Jahren wieder zeigen.

SM: Da wären wir ja dann wieder beim japanischen Rollbild.

WL: So finde ich das schön, ich finde es ganz gut, dass das nicht immer da ist.

SM: Jetzt nehmen wir mal an, ein Museum baut den Blütenstaub sehr häufig auf und dann fehlt einfach was. Wäre es Ihnen dann lieber, wenn sich die Dimensionen verändern?

WL: Wenn ich jemandem ein Blütenstaubbild verkaufe, dann hat z. B. das Hirschhornmuseum fünf Gläser, vier sind zum Ausstreuen und einer ist zum Ersatz. Ich bin da ziemlich großzügig am Anfang, aber wenn ich dann natürlich merke, dass die jedes Jahr ein Glas dazu bräuchten, dann würde ich sagen, das kann ich nicht machen. Das ist so kostbar, man muss wahnsinnig sorgfältig damit umgehen. Das ist so das Gegenteil von dieser roughen Kunstwelt. Andere Künstler, die finden ja je brutaler es zugeht, desto besser die Kunst. Das ist eher das Umgekehrte.

SM: Es wäre ja auch vorstellbar - ich sage vorstellbar-, dass man, wenn eine gewisse Menge fehlt und man sagt, die Dimensionen sollen stimmen und sie wollen keinen Blütenstaub schicken oder nicht mehr Sammeln, dass man das einfach mit einem Pigment auffüllt.

WL: Ja, das wäre eine Katastrophe, da würde ich sagen, das ist keine Blütenstaubarbeit mehr. Das

ist, wie wenn Sie dem Dürer dann den halben Kopf nachmalen. Theoretisch in hundert Jahren, dass dann ein anderer den Blütenstaub sammelt.

SM: Ja, das wäre natürlich auch eine Möglichkeit. Die Gläser, in denen der Blütenstaub verwahrt ist - ich kann mich erinnern - es sind einfache Schraubgläser, sind die Teil der Arbeit?

WL: Ja, die wähle ich aus und die sind Teil der Arbeit. Ich wäre nicht begeistert, wenn die jemand austauschen würde.

SM: Ich hätte da noch eine Frage, ich habe gelesen, dass die Blütenstaubbilder während der Ausstellung nach der Öffnungszeit abgedeckt werden. Mit einem Fliegenschutzgitter.

WL: Das habe ich die letzten Jahre nicht mehr gemacht, weil das ziemlich kompliziert ist. Ich meine, das Problem ist und das ist sehr verschieden von Museum zu Museum, dass der Blütenstaub die Insekten sehr stark anzieht, z.B. Spinnen laufen dann durch den Blütenstaub durch und machen so Spuren und das finde ich nicht gut. Wir haben ganz am Anfang, das in der Nacht abgedeckt, aber dann ist das Problem bei einem so großen Blütenstaub, braucht man so eine große Abdeckung und diese Abdeckung da drauf zu stülpen, das ist nur eine Frage der Zeit, bis der Blütenstaub dadurch beschädigt wird. Und dann kommen die da an den Rand hin und dann ist da mehr kaputt als ganz. Die letzten Jahre hatten wir das nicht mehr gemacht. Bei kleinen habe ich das schon noch gemacht, wenn der Löwenzahn nur so groß ist [macht Handbewegung, ca. 30 x 30 cm, Anm. d. A.] habe ich den abgedeckt, auch um den vor Staub und Licht zu schützen.

SM: Das ist aus einem Ausst. Kat des Instituts für Auslandsbeziehungen, 2000. Hier steht: (...) das bedeutet aber auch, dass das Werk erst durch den eigenhändigen Eingriff des Künstlers authentisch wird. Wie stehen sie dazu?

WL: Ich meine, das ist ja ziemlich zweideutig, oder nicht? Ich meine, was heißt das? Das haben wir ja im Prinzip die ganze Zeit besprochen. Ich weiß auch nicht, wie ich das fasse. Also, wenn Sie den Milchstein einfüllen, dann finde ich das absolut okay, aber ich würde es nicht okay finden, wenn jemand

anders so einen Milchstein macht. Ich fand das schon von Anfang an. Ich finde das nicht als Nachteil, dass sie den Milchstein füllen. Ich fand das von Anfang an schön, andere Leute in dieses Ritual einzubinden und das ist Teil dieser Sache und ich fand es wahnsinnig wichtig, dass andere Leute mit dem umgehen können. Und auch privat, wenn jemand so einen Milchstein kauft, finde ich es sehr schön, wenn in einer privaten Umgebung so etwas stattfindet. und derjenige - und finde das nicht als Nachteil oder Kompromiss, dass ich das dann nicht mache, sondern ich finde es ganz wichtig, dass ich diese Welt woanders hintragen kann und auch verbreiten kann. Aber wenn jemand anders einen Milchstein machen würde, dann ist das kein Werk von mir. Dann ist das eben, wie wenn jemand ein Bild nachmalt. Und wo da die Grenzen sind, sehe ich ganz genau, aber vielleicht andere Leute sehen das nicht so.

CL: z.B. Wie ist das mit Carl Andre, mit diesen industriellen...

WL: Das ist etwas anderes. In diesem Sinne ist da ein großer Unterschied, ich fand das sehr gut, die originalen Konzeptkünstler, wie Sol LeWitt oder Carl Andre. Da gibt es ganz bestimmte Regeln und da gibt es auch die Regel, dass bei Sol LeWitt der Sinn ist, dass er das Konzept liefert und jemand anders es ausführt. Also in dem Sinne bin ich überhaupt kein Konzeptkünstler. Ein Milchstein ist in diesem Sinne keine Konzeptkunst. Auch wie ich meine Steine auswähle. Carl Andre ruft den Konrad Fischer an und sagt, bestelle mir so und soviel weiße Steinplatten, der hat die nie gesehen. Ich würde nie den Konrad Fischer anrufen und sagen, bestell mir den Stein. Ich fahre nach Carrara und möchte meinen Stein selbst aussuchen und das mache ich selbst. Und dann stelle ich das bei Konrad Fischer aus. Aber für die originalen Konzeptkünstler hatte das einen großen Stellenwert und war wichtig, aber was ich dann im nachhinein fand und was ich dann auch viel erlebt habe, dass durch diese Idee von Kunst gab es dann nachher Künstler, die überhaupt keine Konzeptkünstler waren, die dann alles mögliche machen ließen und ich fand das ganz unmöglich. Das ist weder Konzeptkunst noch... das ist nur schlicht und einfach, eine ganz billige Art Kunst zu machen und da fand ich manche Sachen haarsträubend. Während Sol LeWitt und Lawrence Weiner und so, das hat seinen Sinn.

SM: Aber noch mal kurz zum Blütenstaub, wir hatten das ja vorher, ob es für Sie vorstellbar wäre, dass jemand anders dann rausgeht und Blütenstaub sammelt. Wenn der Ersatz durch Pigmente absolut unvorstellbar ist.

WL: Ich weiß auch nicht... in hundert Jahren...jetzt nicht.

CL: Ich würde gerne sehen, welcher Mensch das macht. Das ist eine sehr schwere Arbeit.

WL: Irgendwie, wenn es dann gar nicht mehr geht... ich weiß auch nicht... Es ist nur schade, wenn es das in hundert Jahren nicht mehr gibt. Ich meine auf die Dauer, also wenn in hundert Jahren jemand versucht, das zu ersetzen, dann ist es besser, als wenn nichts da ist. Wenn ich dann 80 Jahre bin, dann entscheiden wir das.

Ich meine, jemand, der mit Kunst zu tun hat und ein Auge dafür hat, der sieht, was bei einem Sol LeWitt wichtig ist und was bei Lawrence Weiner und bei mir. Ganz so klar allerdings, ist es vielen Leuten dann aber wohl doch nicht.

Erhaltungsstrategie Wolfgang Laib

Noch 1990 hält Wolfgang Laib das Museum nicht für einen geeigneten Ort, an dem seine Werke angemessen tradiert werden könnten: *„Dann sind all diese Dinge (seine Kunstwerke, Anm. d. A.) ganz unbrauchbar dafür, und das ist auch gut so. Aber es muss ja nicht immer so bleiben. Vielleicht gibt es auch bald Museen, die mit ganz anderem umgehen können, und das ist wohl dringend notwendig.“*¹

Der Künstler hat sehr klare Vorstellungen zu seinen Materialien und wie er sich einen Umgang mit diesen vorstellt. Da seine Meinung bislang zu den einzelnen Materialgruppen noch nicht veröffentlicht wurde und offenbar immer noch Unsicherheiten bestehen, wie austauschbar, ersetzbar oder erneuerbar seine Werke sind, ist dies das Thema der folgenden Zeilen. Denn mit diesem Wissen erscheint mir ein Umgang mit seinem Werk bis auf zwei Aspekte – nämlich das Material ‚Pollen‘ und der Parameter Form – durchaus mit musealen Praktiken vereinbar.

Material

Präventive Überlegungen sind zuallererst die wichtigsten Forderungen an eine geeignete Erhaltungsstrategie im Umgang mit seinem Werk.

So können Milchstein und Blütenstaub nicht permanent gezeigt werden. Für den Milchstein ist dies auch mit den zeitintensiven Vorgängen des Befüllens und Reinigens begründet. Ein Blütenstaub sollte nur einige Wochen als ausgestreute Fläche gezeigt werden, da das Material Licht und Luft nur begrenzt ausgesetzt sein sollte.

Bis auf die Milch des Milchsteines und den Basmati-Reis, den Laib in zahlreichen Arbeiten verwendet, sind alle anderen Materialien vom Künstler individuell ausgewählte und bearbeitete Materialien, deren konservatorische und restauratorische Behandlung sich nicht von einem Umgang mit einem ‚klassischen‘ Kunstwerk unterscheidet. Der Austausch von Materialien bezieht sich nur auf Milch und Reis. Auf die Bedeutung des Austausches der Milch als Teil eines ‚Rituals‘ ging ich bereits ein. Milch und Reis sind Materialien, die auch auf lange Sicht erhältlich sein werden, so gibt es von dieser Seite keine Gründe, Laibs Konzept nicht zu tradieren, also das ‚Ritual‘ des Befüllens und Entleerens weiterzuführen. Die Gründe für den Austausch des Reises sind nicht ganz klar, womöglich sind es eher rein praktische Gründe. Der Reis könnte auch ohne Weiteres aufbewahrt werden, wenn präventive Maßnahmen z. B. gegen

Schädlingsbefall ins Kalkül gezogen würden.

Gegen eine Restaurierung seiner Werke – z. B. die Ergänzung eines Milchsteines, das Befestigen einer abgebrochenen Ecke oder das Entfernen von Graffiti in seinen Wachsräumen, spricht der Künstler sich nicht aus. Im Interview gab der Künstler an, dass jede restauratorische Maßnahme für ihn vorstellbar ist, solange es – in diesem Fall die zerkratzten Wachsplatten des Wachsraumes im MoMA – nach der Maßnahme so aussieht wie vor der Beschädigung. Auch, wenn offenbar die reduzierte und einfache Form des Milchsteines dazu verleiten mag, diesen bei Beschädigung einfach neu zu machen, ist dies für den Künstler nicht einmal als ultima ratio vorstellbar. Auf die Aussage eines Kurators, ob der beschädigte Stein nicht einfach von einem Steinmetz erneuert werden könnte, da ja die Idee das Kunstwerk sei, antwortet Wolfgang Laib: *„Wissen sie was ein originales Kunstwerk ist oder nicht? Würden sie einen Dürer auch nachmalen? Es gibt ein originales Kunstwerk und es gibt die Kopie von einem Kunstwerk.“*²

Vor allem für den Blütenstaub gilt es, einen optimalen Ausstellungsort zu schaffen: beginnend bei einem optimalen Untergrund, einem möglichst geschlossenem, ebenem Bodenbelag, in dem sich der Blütenstaub nicht festsetzen kann. Zudem sollte der Raum so gewählt sein, dass keine Luftbewegungen stattfinden, sei es durch Belüftungsanlagen oder Besucher. Ein Ausschluss von UV-Strahlung über Leuchtmittel oder Tageslicht ist auch nötig, möchte man den Blütenstaub möglichst lange in seiner kräftigen, ursprünglichen Farbe erhalten. Der Pollen unterliegt einem Abbau durch photooxidative Prozesse, induziert durch UV-Strahlung und Sauerstoff, hier vorallem durch den Ozongehalt im Sauerstoff.³ Die Palynologie, also die Pollenkunde, nennt als wichtigstes Kriterium für ein gut erhaltenes Pollenkorn eine intakte, kaum degradierte Pollenwand.⁴ Der für die Photooxidation anfällige Bestandteil der Hülle ist das Sporopollenin: *„Es wäre ein Irrtum anzunehmen, dass das Sporopollenin der Exine (Pollenwand, Anm. d. A.) grundsätzlich gegen alle chemischen Einflüsse Widerstandsfähigkeit aufweist. Es zeigt sich nämlich, dass eine hohe Affinität zu Luftsauerstoff besteht. Das Sporopollenin besitzt die Eigenschaft der Autoxydation. Es handelt sich dabei um einen photochemischen Prozess, bei dem unter dem Einfluss von UV-Strahlung Sauerstoff aktiv in die offenen Doppelbindungen*

des Sporopollenins aufgenommen wird. Mittels des aufgenommenen Sauerstoffs bilden sich in der Exine Peroxide, die diese allmählich bleichen und in wasserlösliche Verbindungen überführen. Voroxidierte Exine lösen sich im neutralen bis alkalischen Milieu.“⁵ In der Palynologie wird der Pollen mit Halogenen behandelt, um die Doppelbindungen des Sporopollenins abzusättigen und das Entstehen der Peroxide so zu verhindern, allerdings verändert sich dadurch auch das Aussehen der Pollen und die Methode kommt somit für die Konservierung eines Kunstwerkes nicht in Frage. Nachdem aber Sauerstoff der Hauptaggressor ist, könnte zumindest während der Lagerung der Sauerstoff auf ein Minimum reduziert werden.

Pollen reagiert zudem schnell auf Feuchtigkeit, er beginnt dann zu schimmeln⁶, um dies zu verhindern, muss der Blütenstaub trocken gelagert werden. Gleiches gilt für das Raumklima: in einem zu feuchten Raum kann ein Blütenstaub nicht gezeigt werden. Dabei gilt, je trockener desto besser.

Generell werden Abbauprozesse durch Wärmezufuhr beschleunigt, insofern verlängert eine kühle Lagerung die Lebensdauer des Pollen.⁷

Blütenstaub ist zudem empfindlich auf Laugen. Die Pollenwände, die an sich sehr stabil sind, werden durch Laugen zerstört. Bereits bei der Vorbereitung der Böden, auf denen der Blütenstaub in der Ausstellung zum Liegen kommt, muss darauf geachtet werden, Rückstände von Laugen auszuschließen. Als natürlich-organisches Material werden Pollen durch Pilze und Bakterien abgebaut. Gegenüber Säuren sind Pollen offenbar zumindest strukturell stabil.⁸

Gläser – die Form, die auch der Künstler wählt – sind als Aufbewahrungsgefäße unbedenklich.

Eine fundierte Auseinandersetzung mit der Alterung und Konservierung von Pollen steht in diesem Zusammenhang noch aus. Erfahrungswerte gibt es dazu bisher neben der Palynologie nur im Bereich der Heilkunde oder Nahrungsmittelergänzung und hier steht die Vitalität des Pollen im Vordergrund der Betrachtung, weniger die Form und Farbe. Zudem geht es in diesen Bereichen um eine Verlängerung der Haltbarkeit um einige Monate oder als Vorbereitung zur Präparation und nicht um die weitaus länger angestrebten Zeiträume, in denen Museen operieren.

Der nächste Punkt oberster Priorität im Umgang mit einem Blütenstaub ist der sorgsame Umgang bei der Installation. Doch bei jedem Auf- und Abbau geht

selbst beim sorgsamstem Umgang Material verloren. Dem Museum gibt Laib ein Ersatzglas an die Hand, aus dem fehlendes Material nach der Ausstellung umgefüllt wird. Das Ersatzmaterial wird irgendwann erschöpft sein und genau an diesem Punkt offenbart sich ein Aspekt, auf den museale Praktiken nicht vorbereitet sind: die Substitution des fehlenden Materials. Noch erklärt sich der Künstler bereit, Blütenstaub nachzuliefern, wenn der Verlust nicht durch Unachtsamkeit herbeigeführt wurde.

Möchte man an der Ausstreuung des Blütenstaubes festhalten, bleiben letztendlich nur zwei Möglichkeiten: die Fläche der Ausstreuung wird mit der Zeit immer kleiner oder fehlender Blütenstaub wird mit Blütenstaub ersetzt. Liefert der Künstler keinen Nachschub, könnten dann andere sammeln? Für den Künstler ist es im Moment schwierig, sich dies vorzustellen.

Der Blütenstaub in den Gläsern ist für Laib ein gleichwertiges Kunstwerk, nur eben in anderer Form als der ausgestreute Blütenstaub. Möglicherweise werden Sammlungen in der Zukunft vor der Entscheidung stehen, den Blütenstaub ‚nur‘ noch in den Gläsern zeigen zu können.

Ich möchte mit diesem Gedanken nicht dafür plädieren, den Blütenstaub aus konservatorischen Gründen nicht mehr auszustreuen, dazu ist das reale Erleben eines Blütenstaubbildes viel zu beeindruckend, vielmehr möchte ich darauf verweisen, wie empfindlich ein Blütenstaub ist und dass es sich hier um ein Werk handelt, das sich einem schnelllebigem Ausstellungsbetrieb entzieht. Ort und Häufigkeit sind also im Vorherein sorgsam abzuwägen, so wie es der Künstler selbst bereits auch tut: „So einen großen Blütenstaub mache ich nur noch in meinen eigenen großen Ausstellungen, aber sonst nicht.“⁹

Zu den anderen Materialien, die Laib verwendet, wie Holz, Marmor, Lacke, Siegelacke etc., sind bereits ausreichend Kenntnisse für einen materialgerechten, konservatorisch-restauratorisch sinnvollen Umgang vorhanden.

Wachs als Werkstoff war und ist gerade Thema einiger Forschungen, die sich mit der Alterung von Wachs und dessen Konservierung und Restaurierung beschäftigen.¹⁰ Besonders die Reinigung und Klebung von Wachs stellt eine Herausforderung dar. Für Laib sind Alterungserscheinungen des Wachses, so z. B. die fortschreitende Transparenz, weißliche Ausblühungen oder eine farblich ungleichmäßige

Oberfläche die Patina des Wachses, die er wertschätzt. Beim Handling der großformatigen Wachsplatten für die Räume und Zikkurate muss deren großes Gewicht und ihre Sprödigkeit bei kühleren Temperaturen bedacht werden. Zum Aufbau werden deshalb die Platten in einem Wärmeraum temperiert. Im KUR-Projekt „Wachsmoulagen – Wertvolles Kunsthandwerk vom Aussterben bedroht“, 2008 – 2010 wurde ein Leitfaden für einen präventiven Umgang mit Kunst- und Kulturgut aus Wachs erarbeitet.¹¹ Darin wird darauf verwiesen, dass Temperaturschwankungen zu vermeiden sind, da sie Ausblühungen und die Migration von Bestandteilen beschleunigen oder initiieren. Ähnlich wie die Blütenstaubbilder werden auch die großformatigen Wachsarbeiten durch eine häufige Installation stark beansprucht. Auch hier versucht der Künstler, den Auf- und Abbau in einem angemessenem Rahmen zu halten, denn: „Wenn sie ein Haus siebenmal auf- und abbauen, dann haben sie bald kein Haus mehr.“¹²

Form

Der zweite Aspekt, dem noch mehr Beachtung geschenkt werden muss, ist der Aspekt der Installation der Arbeiten. Steht eine Ausstellung an, kommt der Künstler selbst und zeigt das Befüllen des Milchsteines oder übernimmt das Arrangieren des Reises um die Reishäuser etc. Die Anleitung von weiteren Personen, die während der Ausstellung gebraucht werden, erfolgt durch den Künstler mündlich und durch Vorführen der Handlung. Laib arbeitet auch mit Assistenten zusammen, die die Ausstellungen in Vertretung des Künstlers ausführen. Der Künstler geht davon aus, dass mit genügender Sensibilität und Aufmerksamkeit seine Werke auch ohne ihn aufgebaut oder ausgeführt werden können. Der Aspekt der Installation müsste allerdings gemeinsam mit dem Künstler noch detailliert in Erfahrung gebracht werden.

Der Künstler sieht eine Verwandtschaft z. B. im Umgang mit dem Milchstein zu Traditionen wie der Teezeremonie: „Ja, das hat damit schon ein wenig zu tun.“¹³ Die Teezeremonie als hochkomplexes Gesamtkunstwerk über mehrere Stunden und einem standardisierten Regelwerk, das jede Handlung koordiniert und seit Jahrhunderten tradiert, mag vom Umfang her über das hinausgehen, was für einen Umgang mit Wolfgang Laibs Werk notwendig ist, zeigt aber die grundsätzliche Richtung an, die notwendig ist, um komplexe Handlungen zu tradieren.

Die Teezeremonie mit den genauen Angaben zum Raum, dem Teehaus, dem Weg dorthin, über die Handlungen, die dort vollzogen werden bis hin zu den Gerätschaften, die genau benannt und in Form, Größe und Gebrauch bis in kleinste Details beschrieben sind, kann sicher als eine der detailliertesten Zeremonien der Menschheitsgeschichte betrachtet werden. Das standardisierte Wissen wird in den Teeschulen vom Meister an den Schüler weitergegeben. Nicht nur das Wissen um die Regeln, sondern auch die Übung führt erst zur Meisterschaft, die ein tieferes Verständnis der gesamten Zeremonie erst möglich macht:

„Ein Schüler Rikyūs fragte einst folgendes: „Was genau sind die wichtigsten Dinge, die bei einer Teezusammenkunft verstanden und beachtet werden müssen?“

„Bereite eine köstliche Schale Tee; lege die Holzkohle so, dass sie das Wasser erhitzt; ordne die Blumen so, wie sie auf dem Feld wachsen; im Sommer rufe ein Gefühl von Kühle, im Winter warme Geborgenheit hervor; bereite alles rechtzeitig vor; stelle dich auf Regen ein, und schenke denen, mit denen du dich zusammenfindest, dein ganzes Herz.“

Der Schüler war mit dieser Antwort etwas unzufrieden, weil er in ihr nichts von so großem Wert finden konnte, dass es als Geheimnis des Verfahrens hätte bezeichnet werden können. „Das alles weiß ich bereits.“ Rikyū antwortete, „Wenn du also eine Teezusammenkunft leiten kannst, ohne von einer der Regeln, die ich nannte abzuweichen, dann will ich Dein Schüler werden!“¹⁴

Das Museum ist bis zum heutigen Zeitpunkt kein Ort, an dem Handlungen zur Ausführung von Kunstwerken tradiert werden. Bei unserem Gespräch erwähnte Laib ein Museum, das mittlerweile einen Blütenstaub selbst austreut.¹⁵ Die Aufgabe übernimmt der Restaurator des Hauses, der, als Laib das Werk dort realisierte, dabei war und die wesentlichen Schritte der Ausführung selbst gesehen hat, um dann das Blütenstaubbild mit anfänglichen Schwierigkeiten und mehrmaligem Wiederholen erneut auszuführen. Denken wir an die Teezeremonie wären die wichtigsten Punkte für eine nachhaltige Erhaltungsstrategie für die Installationen Laibs: die Darstellung eines standardisierten Regelwerkes und die Beantwortung der Frage wie die Vermittlung dieses Wissens an nachfolgende Generationen organisiert sein soll. Beide Punkte müssen zusammen mit dem Künstler noch eingehender betrachtet werden.

Anya Gallaccio

Geboren 1968, lebt in London (UK)

„Loss is more“¹

Im Gegensatz zu allen bisher vorgestellten Künstlern visualisiert Anya Gallaccio in ihren Arbeiten den Verfall oder, weniger bedeutungsvoll aufgeladen, die Transformation von Materiellem generell, indem sie unter anderem Materialien wählt, die während der Präsentation einem rapiden Wandel unterliegen. Ihre Arbeiten thematisieren den konstanten Wandel alles Irdischen und heben die Bedeutung der Zeit, die ihre Spuren in den prozessual angelegten Werken hinterlässt, in den Vordergrund. Die Künstlerin arbeitet mit Eis, Salz, Schokolade, Blumen, Obst, also Materialien, denen zwangsläufig Unbeständigkeit innewohnt, aber auch mit beständigeren Materialien wie Blei, Holz oder Bronze. Oftmals leben ihre Werke von dem Zusammentreffen dieser Gegensatzpaare.



72
Anya Gallaccio, Waterloo, 1988

73
Anya Gallaccio, Tense, 1990



Anya Gallaccio studierte in den späten achtziger Jahren Bildende Kunst am Goldsmiths College der Universität London. Seit 2008 ist sie Professorin für Bildende Kunst an der Universität in San Diego, USA. Ein entscheidender Aspekt ihrer Arbeit ist die Transformation und das Vergehen von Materialien, die sie als Gegensatzpaare von heiß/kalt, flüssig/fest oder beständig/unbeständig einander gegenüberstellt. Die Künstlerin verweist auf den performativen Gehalt ihrer Arbeiten und damit einhergehend die Unvorhersehbarkeit der Veränderung selbst in ihrer Arbeit: *“I see my works as being a performance and a collaboration...There is an unpredictability in the materials and collaborations I get involved in. Making a piece of work becomes about change – not just imposing will on something, but acknowledging its inherent qualities.”*² Mit ihren Beiträgen zu zwei bedeutenden Ausstellungen wurde Gallaccio bekannt: im Jahr 1988 zeigte sie *Waterloo* (Abb. 72) in der Ausstellung FREEZE³, die der Gruppe „Young British Artists“ sprichwörtlich über Nacht zu internationalem Ruhm verhalf. Für *Waterloo* goß die Künstlerin eine Tonne Blei in Form eines Rechteckes auf dem Boden aus.⁴ 1990 war sie mit ihrer Arbeit *Tense* auf der East Country Yard Show⁵ vertreten. *Tense* (Abb. 73) bestand aus einer Tonne Orangen, die Gallaccio wiederum auf einer rechteckigen Fläche auf dem Boden ausstreute und die während der Ausstellung allmählich verrotteten. Gerade die beiden frühen Arbeiten, *Waterloo* und *Tense*, greifen minimalistische Formen auf. Die Künstlerin zitiert die gestalterische Formensprache des Minimalismus hier bewusst, fügt ihr allerdings weitere Bedeutungsebenen hinzu. Die Einbeziehung von Chaos und Zufall ist für die Künstlerin eine Feminisierung des minimalistischen Ausdrucks: *“Using the tropes of minimalism, cube, rectangle, and repetition, I was initially making a gesture at feminizing these practices, inserting chaos, or chance.”*⁷

In den Prozess der Veränderung greift die Künstlerin nach der Installation der Arbeiten nicht mehr ein. Sie kreierte damit performative Situationen, über deren Entwicklung sie im Laufe der Ausstellung keine weitere Kontrolle ausübt: *“In a sense, Anya’s artworks are events rather than objects. Or perhaps, more accurately, they constitute a hybrid combination: performative objects that enlist us in elliptical slow-motion dramas.”*⁶

Die Dramen in Zeitlupe, wie der Kurator Ralf Rugoff

Gallaccios Arbeiten nennt, platziert die Künstlerin an verschiedensten Orten: in öffentlichen Parkanlagen, Schlössern, leerstehenden Schwimmbädern, Heizräumen, Wäldern, Hafenanlagen, aber auch in Galerien und Museen.

Bekannt wurde Anya Gallaccio mit der Serie *Preserve*, einer Werkreihe, in der die Künstlerin hauptsächlich mit Schnittblumen arbeitet. In diesen Arbeiten wird das Interesse Gallaccios an der Visualisierung der kontinuierlichen Metamorphose ihrer Werke über die Ausstellungszeit besonders deutlich:

*“My initial impulse was to try to make work that was in the ,now’ that even though it may be changed, not perfect and new, when encountered that it made you think of the process, it made you think about time, about life and cycles and to see beauty and wonder in the decay in front of you.”*⁸ Seit 1990 arbeitet Gallaccio mit Blumen: Narzissen, Gerberas, Rosen und Sonnenblumen. Die Blumen sind zwischen Glasscheiben als Boden- oder Wandarbeiten in der Ausstellung arrangiert. Mit dem Fortschreiten der Ausstellung verändert sich die Arbeit von Tag zu Tag – die Blumen welken, werden schimmelig, trocknen, fallen aus der Anordnung heraus, verlieren ihre Farbe. Neben diesen visuellen Veränderungen ist auch die geruchliche Komponente des gesamtheitlichen Erlebens nicht außer Acht zu lassen. Im Gegensatz zu einem klassischen Stilleben wird Vergänglichkeit nicht nur thematisiert, sondern in Realzeit unaufhaltsam visualisiert. Der Betrachter befindet sich inmitten einer Situation, die ihm unerbittlich vor Augen führt, dass es hier keinen Endpunkt, keine Verlässlichkeit gibt, denn die Arbeit wird am nächsten Tag schon eine andere sein. So romantisch und ansprechend eines ihrer raumgreifenden Blumenarrangements zu Beginn auch sein mag, so radikal drifteten die Arbeiten nach geraumer Zeit in ganz andere, unangenehme, vielleicht auch ängstigende Richtungen ab.

Für *Preserve (cheerfulness)* aus dem Jahr 1991 legte die Künstlerin beispielsweise 8386 Narzissen eng aneinander als Rechteck auf dem Boden aus.⁹

Das Arrangement wurde als letzter Schritt mit einer Glasplatte abgedeckt. Im gleichen Jahr stellte Gallaccio *Preserve ,Beauty’* (Abb. 74, 75) in der Londoner Galerie Karsten Schubert aus. *Beauty* ist der Handelsname der Blumen, die hier verwendet werden: Gerberas mit dunkelroten Blütenblättern und einem fast schwarzen Innerem. Für die Ausstellung in der Galerie schuf Gallaccio zwei Installationen. Im Fenster der Galerie waren

drei Glasscheiben montiert, hinter die die Gerberas mit den Blütenköpfen zur Straßenseite geklemmt wurden. Sechs weitere Glasscheiben gleichen Formats platzierte die Künstlerin im ersten Stock der Galerie auf dem Boden. Hier lagen die Gerberas in Reih und Glied mit den Köpfen nach oben zwischen die Glasscheiben gebettet. Diese Bodenarbeit wurde an einen belgischen Privatsammler verkauft.¹⁰

Red on Green, 1992, (Abb. 76) ist eine weitere Arbeit aus dieser Serie. Hier liegen 10.000 englische Teerosen, botanisch auch Teehybride genannt, auf dem grünen Beet/Bett ihrer eigenen Stängel und Dornen. *“When I made the piece I had been reading about a garden of love at the Chateau Villandry in France. I was intrigued by the idea that love could be reduced and categorised into different types which in turn could be presented by plants and colours. Roses seemed to be the most clichéd symbol of romantic or*



74
Anya Gallaccio, *Preserve ,Beauty’*, 1991

75
Anya Gallaccio, *Preserve ,Beauty’*, 1991



sexual love. I wanted to make something seductive yet dangerous. The velvety carpet hid a bed of thorns, as the roses dried and darkened they shrank and revealed the hidden layers of green. Red becomes passion or danger and, maybe, green naivety? Jealousy?"¹¹ Zum ersten Mal installiert wurde *Red on Green* 1992 am ICA, Institute of Contemporary Arts, in London, zehn Jahre später wurde die Arbeit in der Ausstellung *Blast to Freeze: British Art in the 20th Century* am Kunstmuseum Wolfsburg erneut gezeigt.¹² Weitere Ausstellungsstationen schlossen sich seither an.

Interessant ist, wie Gallaccio die Reste der ersten Installation von *Red on Green* künstlerisch zu einem Multiple (Abb. 77) weiterverarbeitete: die getrockneten, fast farblosen Reste der Blätter und Blüten mörserte Gallaccio zu feinem Staub, teigte den Staub mit Wachs und Dammarharz an und formte daraus Wachskreiden: "Ending the work with the potential for creating another. I could have made one huge crayon with all the dust, but in the end I decided to make a multiple. The size of the crayon was determined by the roses: one dozen, two dozen, six dozen: the denominations in which 'love' is often purchased."¹³

Wenn Anya Gallaccio Blumen als Material verwendet,

ist es nicht nur die Farbe und Form, die sie an den Gewächsen interessiert, sondern auch die vielfältigen und vielschichtigen Konnotationen mit denen diese Blumen belegt sind.

Gerberas zum Beispiel nutzt Gallaccio im Sinne eines 'readymade'. Diese Blume als Erzeugnis eines hochindustrialisierten Anbaus verbindet sie nicht mit Natur oder Natürlichem, sondern sieht darin das Clichè oder Symbol für eine Blume im Allgemeinen.¹⁴ Für die Serie 'Preserve' arbeitet Gallaccio mit genauen Anweisungen zur Wiederholung der Installationen. Stellvertretend für ihre Arbeiten mit Schokolade greife ich zwei Arbeiten heraus: *Couverture*, 1994 – 1996 (Abb. 78) und *Stroke*, 1994 (Abb. 79).

Für *Couverture* bestrich Gallaccio die Wände eines Kellerraumes in einem leerstehenden Gebäude in Basel mit feinsten Couverture eines Schweizer Schokoladenherstellers. In dem sonst leeren Raum stand eine einfache Bank, die zum Verweilen einlud. Die Arbeit blieb zwei Jahre lang installiert. Wenige Fotos zeigen die Mutation der Schokoladewände. Zur Rauminstallation fertigte die Künstlerin ein Multiple in einer signierten Edition von 20 Stück an: eine Aluminiumdose gefüllt mit 2 Kilogramm der verwendeten Couverture.¹⁵

Couverture war bisher eine einmalige Aktion. Eine

76

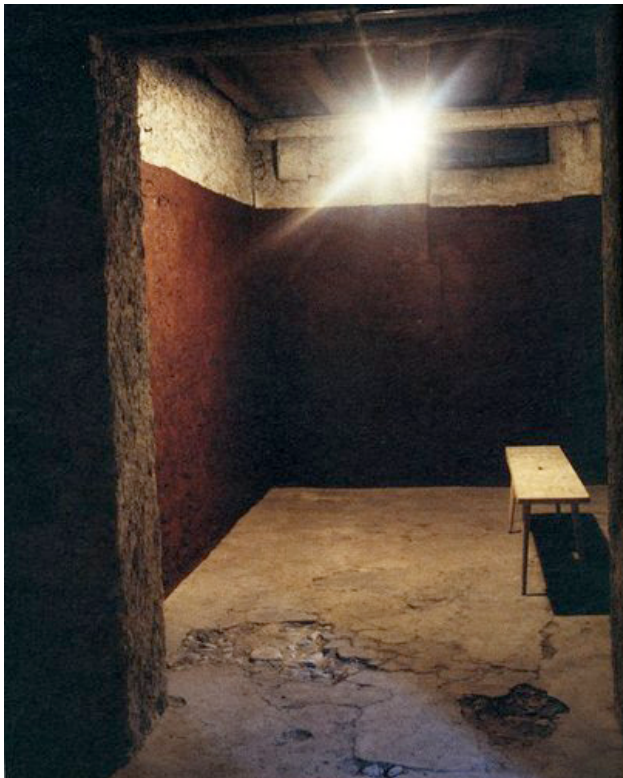
Anya Gallaccio, *Red on Green*, 1992, Jupiter art gallery, London, 2013



77

Anya Gallaccio, *One Dozen Red Roses*, 1992, Multiple zu *Red on Green*, Collection British Council





78
Anya Gallaccio, *Couverture*, 1994 – 1996

andere Arbeit mit Schokolade, *Stroke* aus dem Jahr 1994, zeigte Gallaccio bereits mehrfach an verschiedenen Orten. Auch hier werden Wände mit Schokolade¹⁶ bestrichen, in der Mitte des Raumes steht eine einfache Bank. 1994 war die Arbeit bei Karsten Schubert in London, zu einem späteren Zeitpunkt in der Galerie Blum and Poe in Los Angeles zu sehen.¹⁷

Für *Chasing Rainbows, Made for Delfina, London, 1998* (Abb. 80), verwendete Gallaccio feinste Glasperlen, die sie zu einem Teppich auf dem Boden ausstreute und zwei Scheinwerfer darauf richtete. ‚Chasing rainbows‘ ist eine englische Redewendung, die man verwendet, um auszudrücken, dass etwas unerreichbar ist – eben ‚dem Regenbogen nachjagen‘. ‚Chasing‘ bedeutet aber auch ‚ziseliert‘, möglicherweise ein Verweis auf die Künstlichkeit des Regenbogens, den die Künstlerin gleichsam in unzählige Glasperlen ziseliert. Je nach Standpunkt kann man einen Regenbogen erkennen, der sich jedoch mit jeder Bewegung verändert, mal erscheint er über den Glasperlen, mal unter den Glasperlen. Diese äußerst ephemere Lichterscheinung lässt sich schwer in einer Fotografie transportieren, mit den Worten Gallaccios: *“You have to make the rainbow with your eyes.”*¹⁸



79
Anya Gallaccio, *Stroke*, 1994

Für *For ever*, 2001 sammelte Gallaccio 100 Pinienzapfen und fertigte von jedem einen individuellen Bronzeguss an. Danach streute sie die Bronzefallen in einem bestimmten Gebiet des Waldes wieder aus, natürliche Zapfen mischten sich mit den hybriden Mutanten. Diese Arbeit war eine temporäre Aktion an der Fundacion NMAC in Vejer de la Frontera, nahe Cadiz, Spanien.¹⁹ Die Zapfen sind immer noch vor Ort.

Die Gegenüberstellung von Vergänglichem und Beständigem und die Transformation von Vergänglichem in Beständiges – wie auch schon bei *For ever* – greift Gallaccio bei Arbeiten, wie *Because nothing has changed*, 2001 oder *Because I could not stop*, 2002, auf. Diese Skulpturen bestehen aus in Bronze gegossenen, ‚lebensgroßen‘ Apfelbäumen mit echten Äpfeln, die an der Bronzeplastik fixiert werden und allmählich verrotten, während der Stamm von der Zeit unbeindruckt bleibt.

Bei *Lion Tree* aus dem Jahr 2005 übersetzt die Künstlerin alles Organische in Beständiges: am Bronzebaum hängen nun Porzellanäpfel.²⁰

Nun gibt es auch Werke, von denen nach der Ausstellung oder nach der Aktion nichts Materielles mehr übrig bleibt, z. B. *Into the blue* (Abb. 82, 83). Diese Arbeit zeigte Anya Gallaccio 1993 anlässlich des Bournemouth Festivals am Strand des englischen Seebades. Von der Tonne Salz, in Ziegelform gepresst und aufeinander gestapelt, war nach der Interaktion des Turmes mit dem Meer wenige Zeit später nichts mehr übrig.

Gleiches widerfährt den Eiszürfeln, denen Gallaccio in manchen Arbeiten beachtliche Dimensionen

zuweist. Für *Intensities and Surfaces*, 1996 verarbeitete die Künstlerin 32 Tonnen Eis zu 3 x 3 x 4 m großen Würfeln mit einem eingeschlossenen Salzkern. Ganze drei Monate schmolzen diese Kolosse in einem stillgelegten Pumpwerk vor sich hin, vom innwendigen Salz zu bizarren Schmelzformen gezwungen (Abb. 81).²¹

In weiteren Arbeiten bezieht Gallaccio das Wachstum von Pflanzen direkt in den künstlerischen Prozess mit ein. In einem Interview 1997 sieht Gallaccio die umfassende Verwirklichung ihrer künstlerischen Interessen in der Idee eines Gartens: *“I am working on a garden as an idea seems to fit perfectly with all my preoccupations – the garden as palimpsest perhaps, letting the past show through and seeing what happens in the future.”*²²

Glaschu (Abb. 86) zum Beispiel, eine Arbeit aus dem Jahr 1999, realisierte sie vorübergehend im Lanarkshire House in Glasgow. *Glaschu* ist der gälische Name für Glasgow und bedeutet ‘dear green place’. In einem Raum des ehemals als Bank genutzten Gebäudes aus dem 19. Jahrhundert ließ Gallaccio einen Betonboden ein, in den ein stark vergrößerter Ausschnitt eines geknüpften Teppiches ebenfalls aus dem 19. Jahrhundert eingeschnitten wurde. In die ornamentalen Linien pflanzte Gallaccio Pflanzensprosslinge, die nun zwar in England heimisch sind, aber originär aus anderen Regionen der Erde stammten.²³

Repens, 2000²⁴ ist eine weitere Arbeit, in der Gallaccio Pflanzen zur Gestaltung aufgreift. *Repens* (Abb. 87) installierte Gallaccio im Garten des Compton Verney Hauses in England, ein herrschaftliches Anwesen, das bis Anfang des 20. Jahrhunderts von der Familie Verney bewohnt wurde und nun Museum und Ausstellungsort ist.²⁵

Für *Repens* griff Gallaccio das Muster einer Deckengestaltung auf, die Robert Adam, ein englischer Architekt und Gestalter des 18. Jahrhunderts, für die Haupthalle des Anwesens schuf.²⁶ Einen Ausschnitt daraus nahm Gallaccio als Vorlage und übertrug das Muster von der Decke des Hauses in den Außenraum, den Rasen des Gartens. Für einen Monat war die Installation dort zu sehen, in dieser Zeit wuchs der Rasen. Schleichend verschwamm das exakte, in den Rasen geschnittene Muster ähnlich einer Erinnerung an vergangene Zeiten, die eben noch klar vor dem inneren Auge stand und langsam verblasst.

Ähnlich wie bei Richard Long erhalten wir Kenntnis von Gallaccios zeit- und ortsspezifischen Arbeiten, falls wir sie nicht vor Ort selbst erlebt haben, nur durch Fotografien. Nur stammen diese Fotografien selten von der Künstlerin selbst. Auch haben diese Fotografien keinen Kunstwerkcharakter und treten nicht als alternatives Medium an die Stelle der vergangenen Kunstwerke. Für die Künstlerin spielt die fotografische Dokumentation ihrer prozessualen Arbeiten während ihrer Disposition keine Rolle aus zweierlei Gründen: zum einen sei die Vielschichtigkeit ihrer Werke und die sensorische Komplexität nicht in einem rein visuellen Medium transportierbar²⁷ und zum anderen sei die Vergänglichkeit der Materialien, mit denen sie arbeite, so offensichtlich, dass dies nicht zusätzlich betont oder in detail dokumentiert werden müsse.²⁸

Vor allem für ihre Werke, wie die aus der Serie *‘Preserve’* (Abb. 84, 85), die wiederholbar angelegt sind, ist eine Dokumentation für die Künstlerin selbst unnötig.

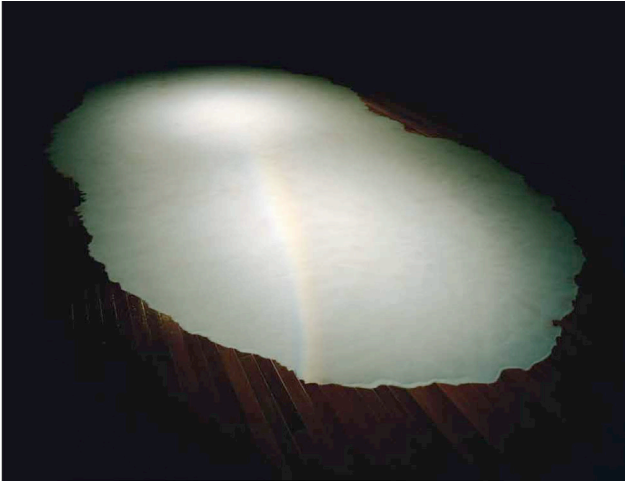
Von den frühen Installationen, wie *Into the blue* oder *Intensities and Surfaces* gibt es tatsächlich nur einige wenige Fotografien, die uns zumindest eine Ahnung vom Geschehenen vermitteln. Begleitende Texte geben noch zusätzlich wichtige Informationen und ermöglichen es auch dem, der nicht anwesend war, sich ein Bild zu machen.

Faktischer Umgang

Die hier vorgestellten Arbeiten sind nur eine Auswahl einiger Werke. Die Auswahl dieser Arbeiten begründet sich mit der Entscheidung, den Fokus auf ihre Arbeiten zu richten, in denen sie sich explizit mit der Veränderung des Materials bis hin zu seiner völligen Auflösung beschäftigt. Anya Gallaccios Oeuvre umfasst darüberhinaus auch Kunstwerke, die in beständigen Materialien gearbeitet sind und keinem intendiertem Wandel unterliegen.

Zwei Werkgruppen sollen zeigen, wie sich die Künstlerin einen Umgang mit ihren orts- und zeitspezifischen Werken vorstellt.

Eine Werkgruppe ist die Serie *‘Preserve’* und die Arbeit *‘Stroke’*, in der die Künstlerin zwar mit vergänglichen Materialien arbeitet, aber den Arbeiten eine Anleitung zur Wiederholung und Reinstallation zugrunde legt. Die zweite Gruppe unterscheidet sich von der ersten aus erhaltungsstrategisch relevanter Sicht vor allem darin, dass es hier keine Anleitung

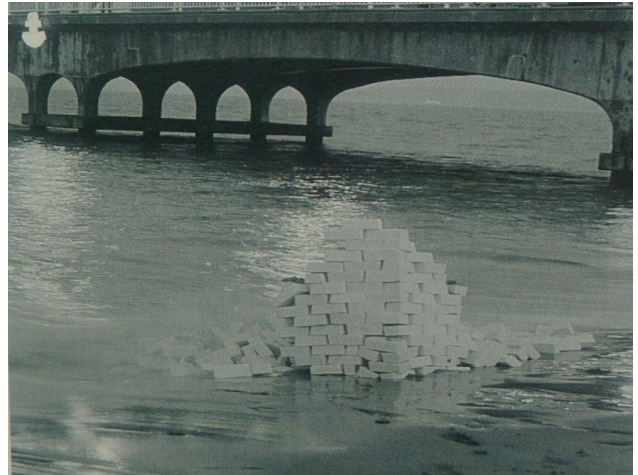


80 (o.)
Anya Gallaccio, Chasing Rainbows, 1998



81 (o.)
Anya Gallaccio, Intensities and Surfaces, 1996

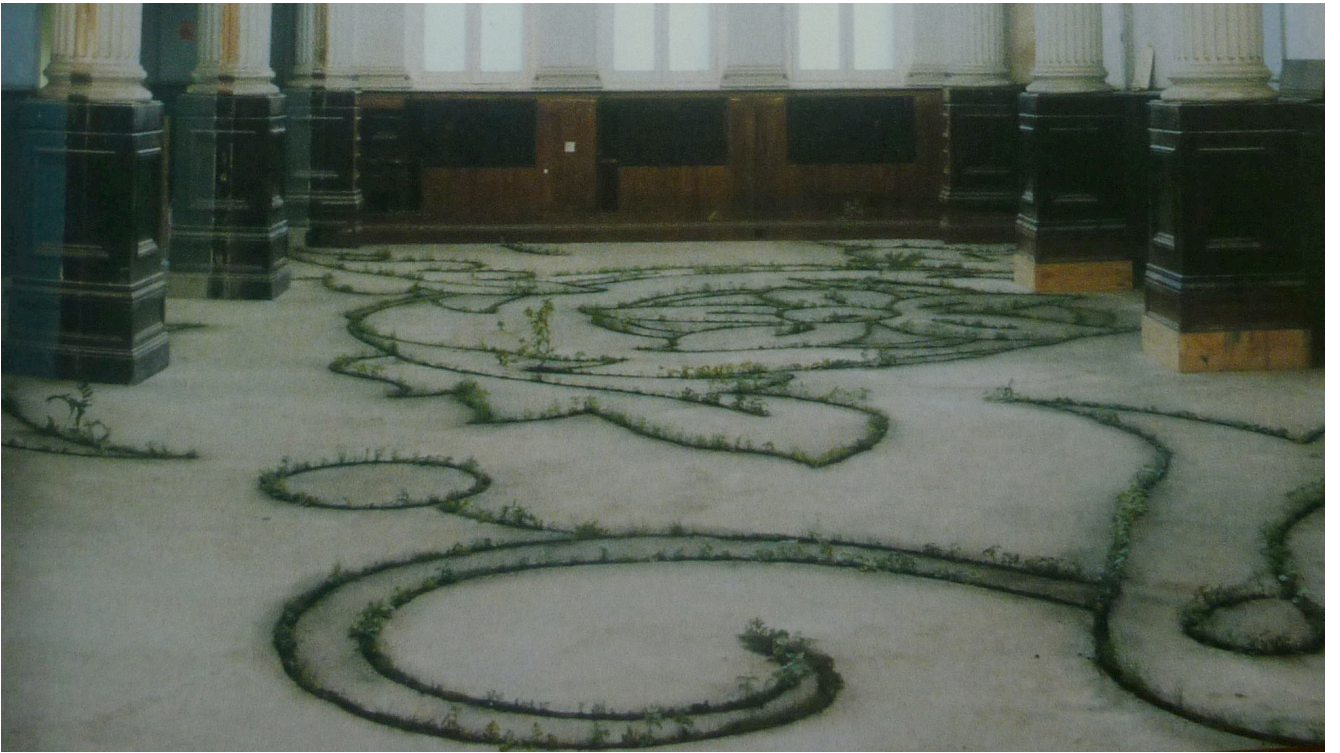
82 (mi.)
Anya Gallaccio, Into the blue, 1993



83 (mi.)
Anya Gallaccio, Into the blue, 1993

84, 85 (u.)
Anya Gallaccio, Preserve 'beauty', 1991/2003, Tate Modern, London





86
Anya Gallaccio, Glaschu, 1999

87
Anya Gallaccio, Repens, 2000



gibt.

Die Künstlerin ließ mir ihre klare und sehr spezifische Meinung zu einem Umgang mit der Serie 'Preserve' zukommen. Fragen zur Tradierung ihrer Arbeit bezogen sich auf die Bedeutung des Materials, die Reinstallation der Arbeiten, wer diese ausführt und wie die Künstlerin eine erneute Ausführung kommuniziert. Ihre Antwort zeigt, wie intensiv sich die Künstlerin selbst bereits mit diesen Fragen auseinandergesetzt hat:

"The "Preserve" works, which are various different pieces using flowers and glass, most use Gerbera, but one work has used sunflowers for example. These works are usually made of two pieces of glass holding, framing, pressing the flowers, some of these works are site sensitive, so the dimensions of the work, are determined by some element of the space - a gallery window, or a door way, a skylight, some architectural detail which relates to the outside. Using the tropes of minimalism, cube, rectangle, and repetition, I was initially making a gesture at feminizing these practices, inserting chaos, or chance. I used the Gerbera flower, as a 'readymade' even though it is a flower, and so as such can be interpreted as representing nature. It is an industrially grown, 'farmed' flower- grown year round in glass houses, in Holland and Israel mostly for the International florists. Its availability is not seasonally effected, and its saturated opaque colours are reminiscent of child's drawings of flowers using colored pens or crayons. So although the flower could be argued to be natural- it is a cliché of a flower, a symbol of a flower, it represents flower NOT nature, or natural for me. Preserve 'beauty' 1991, was produced for a show at Karsten Schubert gallery in London, a commercial gallery show, I produced two works, both titled Preserve 'beauty'. Beauty is the name of the red gerbera with a dark almost black centre, which I used for the two works. The first piece was installed directly into the glass shop front of the space, using the existing glass window, and then sandwiching gerbera between the shop window and 3 sheets of glass to make up the dimensions of the window. This piece had a front and a back – the front was the outside of the gallery where the front of the flowers were facing. The back, the side which was mostly green – the ribbons of green stalks. People could see the flowers from the street, but they had to enter the gallery to see the other side. There was nothing else inside this space, other than the desk for the gallery staff. The second piece was laid on

the floor in the upstairs gallery, this was made of 6 panes of glass (the same dimensions as the three pieces pressing the flowers against the existing shop window – three of the panes were laid on the floor side by side to replicate the dimensions of the window downstairs, the flowers were laid on top of the glass in ordered rows and then held/pressed by the three remaining sheets of glass, which finished the work. The floor piece was sold to a collector in Belgium, he was sold a certificate with instructions and materials of how to recreate the piece. In most cases, it makes little economic sense to transport the glass from the original work to the collector. One of the initial ideas was to produce a work, which would require little extra cost in terms of storage etc. - so the glass could be purchased as it was needed. The wall works, which use a single sheet of glass and the wall behind it have holes drilled through them, and so toughened glass is utilised for the fabrication of these pieces, and due to the increased cost of this glass, the glass is cleaned between installations and stored for repeat use. These works also have a certificate with instructions, etc. so the choice about renewing the glass is entirely at the discretion of the owner of the work. The stipulation with each piece is that there can be only one work in existence at any time, and the work must be made using the flowers stipulated in the certificate. I usually install the work for the first time, but any repeat installation is done by gallery assistants, or art handlers. The certificates have now developed pretty comprehensive instructions, and there are many photographs, so there are a few minor technical tricks, but the work is pretty straightforward to install. Due to the International nature of the exhibitions that include my work, it is now not possible for me to install at every venue, and often the gallery does not want to cover the expense of my travel to oversee the installation. Once a work is sold, it is up to the discretion of the collector, or the gallery, institution, to advise me, or ask my advice if the work is being shown. This has led to some problems, as some curators have taken the instructions, which are very clear, as an outline rather than a rule. In these cases, it has only come to my attention much later, and almost by accident, so there has been nothing I can do, which is frustrating and upsetting. My original certificates were a single page, a photographic print, with a text dry mounted onto the rear, stamped, marked and signed by me. This produced a number of problems

as the text needed to be elegant and concise to fit on the back of the photograph. It became apparent that I need to incorporate several different types of prose on these documents- the concise description of the work, for the certificate, but also detailed and extensive instructions for fabrication, installation and handling instructions etc for installing, or remaking the works. My current certificates are small binders, which have a number of pages, with photographs, materials lists, handling instructions, fabrication and a 'certificate page' which states ownership of the work. Many of these pages are not essential for the more object based pieces, but for the works using flowers and chocolate etc, this format offers me the flexibility to ensure that I can give ample information to fabricate and install the work, and also define the parameters of where and how it can be installed etc. It is not important to me that the work is documented formally over the duration of the exhibition. The materials that I use are clearly time sensitive, there is an element of process built into the work, it is obvious on entering the gallery that the work has been different, that it has decayed, or grown, etc. This does not need to be spelled out for the viewer, it is not a scientific experiment where the public needs to see every step of the decay. My initial impulse was to try and make work that was in the 'now' that even though it may be changed, not perfect and new, when encountered that it made you think of the process, it made you think about time, about life and cycles etc and to see 'beauty and wonder' in the decay in front of you. The history of still life and vanitas is a historical genre, it is a convention within the cannon of appropriate and accepted artist vehicles. but these paintings are frozen in time, perfect and safe. This work is with us for a moment and then it is gone, yes it can be remade, but the experience of it may be different due to the context, or even the state of mind of the viewer. I am interested in painting and have never been able to make a painting many of my works are my way of exploring some of my notions about painting, about mark making and gesture, having control and giving it up to process out of my control, to making a collaboration with a material."²⁹ Für die Arbeiten aus der Serie 'Preserve' gibt Anya Gallaccio also ausführliche Anleitungen zur Wiederholung der Werke. Zu Beginn waren diese Zertifikate einseitige Texte mit einer Fotografie der installierten Arbeit, gestempelt und von der Künstlerin signiert. Eine ganz ähnliche Vorgehensweise sahen

wir auch bei Richard Long. Im Laufe der Zeit wurden die Anleitungen immer ausführlicher und nun wird jede 'Preserve'-Arbeit von einer Mappe begleitet, die eine Materialliste, mehrere Fotografien früherer Installationen, Aufbauanleitungen mit einzelnen Installationsschritten, sowie ein Zertifikat über das Besitzrecht, enthält.

Es werden die Sorte der Blumen und die Eigenschaften des Glases genannt. Angaben, die notwendig sind, um alle Bestandteile neu zu besorgen. Die Angaben zur Wiederholung der Arbeit sind bindend und können nicht modifiziert oder nur als ungefähre Angaben betrachtet werden. Zum Beispiel bei 'Preserve Beauty' muss es die Gerberasorte 'Beauty' sein und keine andere der zahlreichen Sorten.

Alle Materialien werden nach der Ausstellung entsorgt, so auch das Glas. Wobei die Entsorgung oder Aufbewahrung des Glases eine ökonomisch begründete Entscheidung des Eigentümers ist. So ist die Herstellung des Glases für die Wandarbeiten mit den speziellen Bohrungen oft zu kostenintensiv, was dazu führt, dass diese Scheiben wiederverwendet werden.

Die Künstlerin legte fest, dass es immer nur eine gleichzeitig gezeigte Ausführung der Arbeit geben kann.

Die erste Installation übernimmt die Künstlerin meist selbst, alle weiteren Wiederholungen können von anderen nach den Anleitungen ausgeführt werden. Um zum Beispiel 'Preserve Beauty' zu installieren, braucht man 600 Gerberas der Sorte 'Beauty', die auf die Rückseite des Glases, Blütenkopf an Blütenkopf samt Stengel gelegt werden. Reihe für Reihe, bis das ganze Glas bedeckt ist. Dann werden die Blumen mit einem Faden auf dem Glas fixiert. Das ganze Paket wird dann an die Wand geschraubt. Die Blumen werden vom Druck der Glasscheibe gegen die Wand gehalten. Dann werden die Fäden aufgeschnitten und aus dem Arrangement herausgezogen. Alle Schritte sind leicht nachvollziehbar und können mit genügend Sorgfalt im Grunde von jedem ausgeführt werden.³⁰

In ihrer Antwort bezieht Gallaccio sich auch auf die Arbeiten mit Schokolade. Für *Stroke* gibt es ein Zertifikat und eine Anleitung.

Für *Couverture* nicht. *Stroke* ist für die Künstlerin 'neutraler' und deshalb an verschiedenen Orten denkbar, während *Couverture* stärker an die Situation und den Ort in Basel gebunden war und aus diesem Grund bisher keine erneute Installation erfuhr.

„Preserve“ und *Stroke* sind demnach für die Künstlerin Objekte mit Ereignischarakter und funktionieren deshalb wie wiederholbare Skulpturen.³¹

Für alle anderen Aktionen oder Installationen gibt es keine Anleitungen, auch keine konkreten Bestrebungen von Seiten der Künstlerin, diese Werke zu wiederholen. Gleichwohl könnten auch diese Arbeiten erneut installiert werden, allerdings abhängig von Ort und Situation. Dies zu beurteilen, obliegt einzig der subjektiven Entscheidung der Künstlerin: *“I would reconsider remaking it, but it would be dependent on me feeling that the context would be appropriate, which I realise is highly subjective and not very clear cut.”*³²

Den Vorschlag der IKON Gallery ihre Arbeit *Waterloo* aus dem Jahr 1988 für eine Ausstellung dort im Jahr 2003 als ‘remake’ erneut zu zeigen, lehnte die Künstlerin z. B. ab und schuf eine völlig andere Arbeit.³³

Eine Wiederholung der Arbeit, die Künstlerin spricht hierbei von einer Iteration, müsse das Potenzial zur Weiterentwicklung der Arbeit haben, die sich als Reaktion auf Zeit und Raum immer von einer vorhergehenden Manifestation unterscheiden wird: *“The possibility to repeat, or rework something, again is determined by the situation - I am fundamentally pragmatic, sometimes the possibility of repetition is an opportunity to tweak, or perfect an idea which has only been produced in an exhibition situation- and of course each iteration has slight deviations or differences, again due to the particularity of the place, material, season etc.”*³⁴

Parameterdarstellung

Konzept

Die „Schönheit und das Wunder im Verfall“³⁵ zu zeigen, den steten Wandel der Dinge zu visualisieren, sind wesentliche Aspekte der Arbeiten Gallaccios. Ralf Rugoff sieht in den Arbeiten Gallaccios den Anspruch der Künstlerin, den Betrachter für den allgegenwärtigen Wandel zu sensibilisieren und zu animieren, einen Gewinn im Verlust sehen zu können. Ihre Interventionen im Raum sind oftmals mehr Aktionen als Objekte, die Gallaccio in allen Aspekten sinnlicher Wahrnehmung konzipiert: *“The staging of her installations – how the viewer’s approach is orchestrated, which elements are seen (or heard or smelt) first – is one of the utmost importance to Gallaccio, who sees her work as compromising not just the material artefacts she has fashioned, but also*

*the objects and space around it, the entire theatre of operations, as it were.”*³⁶

Die besprochenen Arbeiten haben eines gemein: die essentiellen Materialien sind vergänglich, nach der Ausstellung oder Installation/Aktion bleiben nur Reste organischer, veränderter Materie übrig, die keinerlei Kunstwert haben. Die Mutation oder Metamorphose des Materials ist ein wesentlicher Aspekt der Arbeit, wobei alle Zustände gleichwertig sind. Die Künstlerin strebt keinen bestimmten Zustand oder Prozess an, sondern sieht die Materialien mit ihrem Mutationspotenzial als Kollaborateure ihrer Kunst.

Entstehung und Zerstörung sind in ihren Arbeiten gleichbedeutend.³⁷

Einigen Arbeiten legt die Künstlerin eine Anleitung zur Wiederholung der Arbeit zugrunde, anderen nicht. Arbeiten, die wiederholbar angelegt sind, haben für die Künstlerin eher den Charakter eines Objektes, während andere auch aufgrund ihrer direkten Beziehung zum Ort und zur Situation als temporäre, einmalige Aktionen konzipiert sind. Die Entscheidung, ob eine Arbeit nun einmalig oder wiederholbar und transferierbar ist, trifft die Künstlerin nicht im Voraus: *“I have never really thought about whether or not a work is a one off or repeatable in advance. I just produced things as the opportunities presented themselves, and of course some times, I have been asked specifically to repeat myself. There is no constant.”*³⁸

Jede ihrer Arbeiten kann nur einmal gleichzeitig gezeigt werden.

Material

Die Materialien, mit denen Gallaccio in den hier thematisierten Werken arbeitet, sind schnell verderblich, leicht veränderlich. Dabei verwendet sie Materialien, die durch externe oder interne Prozesse abgebaut werden, teilweise bis hin zu vollständigen Auflösung. Aber auch Pflanzen kommen zum Einsatz, deren Wachstum und Gedeihen die Künstlerin integriert. Oftmals stellt Anya Gallaccio auch einen direkten Bezug zwischen Beständigem und Vergänglichem in ihren Werken her, indem sie sehr beständige Materialien mit vergänglichen Materialien kombiniert.

Für die wiederholbar angelegten Arbeiten macht die Künstlerin genaue Angaben zum Material, so ist z. B. die Blumensorte für die Arbeiten aus der Reihe

'*Preserve*' oder die Schokoladenzusammensetzung genau benannt. Die detaillierte Benennung der Materialien zur Ausführung gilt auch für die weniger vergänglichen, materiellen Bestandteile dieser Arbeiten, wie die Glasscheiben oder der Wandaufbau bei '*Stroke*'.

Die Materialien sind mit vielschichtigen Konnotationen und Bedeutungen belegt, sie sind bedeutsam aufgeladen, wenn man z. B. an rote Rosen denkt, die in der westlichen Welt als Symbol der Liebe und Verehrung gelten, oder an die Gerberasorte 'Beauty', die für Gallaccio der Inbegriff des Clichés einer Blume ist, so wie Kinder eine Blume zeichnen würde. Insofern ist das Material zwar nicht einzigartig und individuell wertvoll, aber ikonologisch vielschichtig besetzt. Für die Künstlerin ist es absolut notwendig, dass es sich bei den Materialien genau um die handelt, die sie in ihren Zertifikaten und Anleitungen fordert.

Zeit

Die Visualisierung von Zeit durch die erfahrbare Veränderung der Materialien ist das Thema dieser Arbeiten. Dabei ist es weniger der Stundentakt, als vielmehr die Zeiterscheinung von Zyklen, von organischem Wandel und Wachstum, die die Maßeinheit ihrer Arbeiten ist.

Die meisten dieser Arbeiten unterliegen einem stetigem Wandel, indem kein Zustand wertiger ist als der vorhergehende oder nachfolgende.

Manchen Arbeiten ist ein Wiederholungsprinzip eingebaut, andere existieren für eine Weile und hören dann auf zu sein. Die Veränderungen der Materialien werden von der Künstlerin nicht nur akzeptiert, sondern forciert, sie sind das Wesen ihrer Arbeit.

Form

Die Künstlerin kreiert die Ausgangsform, weitere Formen, die das Kunstwerk dann im Laufe der Methamorphose einnimmt, sind nicht vorhersehbar und hängen vom Material, von der Situation und den Umgebungsbedingungen ab.

Jede Formfindung ist dabei konzeptuell intendiert. Die Künstlerin greift in den Prozess nach der Installation der Arbeit nicht ein, sondern die Dinge nehmen ihren Lauf, der auch für die Künstlerin unvorhersehbar ist. In ihren Arbeiten finden wir die Transformation der Materialien und damit der Form des Kunstwerkes bis hin zu vollständigen Zerstörung oder Auflösung,

aber auch die Transformation von Unbeständigem oder Vergangenen in etwas Dauerhafteres, wie die Beispiele der Multiples '*Dozen roses*' und '*Couverture*' verdeutlichen.

Raum

Die Arbeiten Anya Gallaccios haben Ereignischarakter, die Nähe zu einer theatralischen Inszenierung ist durchaus gegeben, so als erschaffe die Künstlerin eine Bühne, deren Hauptakteure, die veränderlichen Materialien sind. Die Umgebung, der Raum, wird von der Künstlerin sehr bewusst gewählt. Manche Arbeiten, wie *Repens* oder *Glaschu* sind nicht nur regelrecht materiell im Ort verankert, sondern auch inhaltlich mit der Geschichte und den speziellen Eigenschaften des Ortes eng verschränkt. Ihre volle Bedeutung kommt erst im Zusammenspiel mit dem Ort zur Geltung. Andere Arbeiten, in erster Linie, die die Gallaccio als wiederholbar betrachtet, sind raumunabhängiger, da sie neutraler sind und auch als singuläres 'Objekt' funktionieren. Aber auch hier gibt die Künstlerin Anhaltspunkte, wo die Arbeiten installiert werden können. Auch hier misst sie dem Raum eine wichtige Rolle zu. Dabei sind es nicht nur architektonische Besonderheiten, die bedeutsam sein können, sondern auch die Funktion oder semantische Belegung eines Ortes, wie im konkreten Fall für '*Couverture*' ein Keller: "*I think that Coverture could be repeated, but of course the experience would be different as the context would not be identical, but I imagine the constant would be the high quality of the chocolate, and the use of a house – I have not considered whether it is crucial that it is in a basement – this certainly did intensify the creepiness of the experience which was very confusing – as the chocolate looked the most delicious in this incarnation and the space itself was abject and unsettling.*"³⁹

Durch die Angaben der Künstlerin in den Zertifikaten ist die Übertragbarkeit in andere Räume gegeben, es bedeutet aber auch, dass die Arbeiten nicht in jedem beliebigen Raum installiert werden können, sondern nur in einem, der den Vorgaben der Künstlerin entspricht.

Erhaltungsstrategie Anya Gallaccio

In dieser Arbeit werden zwei Werkgruppen aus dem Schaffen Anya Gallaccios näher betrachtet. Ihr Werk beinhaltet weitaus mehr unterschiedliche Herangehensweisen. Deshalb beziehen sich folgende Überlegungen, nur auf die Arbeiten, die im Kapitel zu Anya Gallaccio thematisiert wurden.

Kurz zusammengefasst sind dies Skulpturen oder Interventionen im Raum, die mit vergänglichen oder veränderlichen Materialien operieren. Es gibt bei diesen Werken kein Material, das konserviert werden könnte, denn das Material degradiert zur Unkenntlichkeit, transformiert sich während eines von der Künstlerin initiierten Prozesses oder löst sich komplett auf. Ein wesentlicher Punkt unterscheidet die Herangehensweise der Künstlerin an diese Werke: in einen Fall gibt es eine Anleitung zur Wiederholung der Arbeit, im anderen Fall nicht.

Werke, denen die Künstlerin bisher ein Wiederholungsprinzip zugrundelegte, sind die Serie ‚*Preserve*‘ und die Arbeit *Stroke*. Die Anleitung, die die Künstlerin gibt, sieht die Beschaffung von neuem Material für jede erneute Installation vor. Die detaillierte Beschreibung der nötigen Materialien wird von der Künstlerin in ihren Anleitungen geliefert. Die Installation der Arbeit kann durch die Künstlerin erfolgen, muss aber nicht. Für die Ausführung sind auch keine autorisierten Assistenten zu beauftragen, im Grunde können sie von jedem, der sich an das Notat der Künstlerin hält, aufgebaut werden. Die Arbeiten können in Räumen installiert werden, die die Künstlerin in den Anleitungen beschreibt. Die Übertragbarkeit in andere Räume – in diesen Fällen Innenräume – oder andere Ortskontexte ist für diese Arbeiten im vorgegebenem Rahmen konzeptuell verankert. Das heißt, die Arbeiten können anhand der Anleitung der Künstlerin, in der sie eindeutige Angaben zum Material, zum Ort, zu den Dimensionen der Skulptur und zu den wesentlichen Installationsschritten macht, erneut ausgeführt werden. Der Clou dieser Arbeiten liegt darin, eine Ausgangssituation für die Veränderung der Materialien zu kreieren. In der auch für die Künstlerin unvorhersehbaren Veränderung des Material, wobei jede Entwicklung, jeder Zustand von der Künstlerin akzeptiert wird, liegt der Kern dieser Arbeiten. Die Künstlerin betrachtet das Material als die Mitausführenden, als Kollaborateure ihrer Kunst. Mit jeder erneuten Installation liegt die vorrangige Aufgabe darin, eine ‚Bühne‘ im Sinne der Künstlerin

zu schaffen, auf der die Metamorphosen des Materials die Hauptakteure sind.

Die Künstlerin sah sich aufgrund negativer Erfahrungen gezwungen, die Anleitung immer umfangreicher zu gestalten, jeden Schritt detailliert darzustellen, bis sie nun ein Notat für diese Arbeiten anbieten kann, das alle wesentlichen Elemente zur Wiederholung beinhaltet. Die Anleitung zur Ausführung der Künstlerin tritt gemäß einer Partitur an die Stelle des originalen Kunstwerkes.

Wir können aus diesem Grund dann von einem Original oder einem ‚Fall‘¹ des Kunstwerkes bei jeder erneuten Ausführung sprechen, wenn alle Anweisungen des Notats in der Ausführung enthalten sind. Die Anleitung Gallaccios ist so geartet, dass dies erstmal grundsätzlich möglich ist. Die Einhaltung der Installationsschritte und Materialangaben, die die Künstlerin vorgibt, ist essentiell, ansonsten bewegt man sich bewusst oder unbewusst in den Gefilden der Fälschung: *„Die Fälschung eines Kunstwerkes ist ein Objekt, das fälschlicherweise vorgibt, eine Produktionsgeschichte zu haben, die zu dem (oder einem) Original des Werks gehört.“*²

Für den Betrachter ist nicht erkennbar, ob alle ‚Produktionsschritte‘ eingehalten wurden und er nun vor einem Kunstwerk von Anya Gallaccio steht oder nicht. Nachvollziehen und verifizieren kann er dies nur, wenn er die Möglichkeit hat, die Anleitung einzusehen: *„jede Partitur hat als Partitur die logisch primäre Aufgabe, ein Werk zu identifizieren.“*³

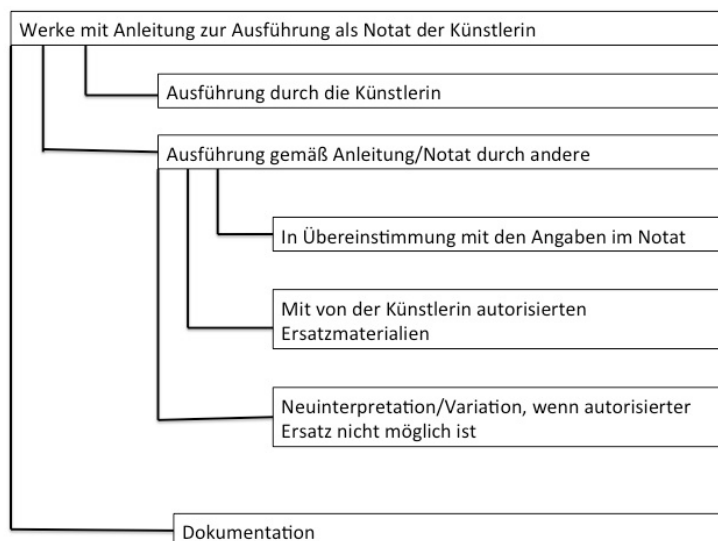
In ihrem Fortbestehen gefährdet sind ihre Arbeiten nur, wenn die Materialien nicht mehr erhältlich sind. Anya Gallaccio legt großen Wert darauf, dass es z. B. genau die Blumensorte ist, die sie angibt. Bei ‚*Preserve Beauty*‘ ist dies die Gerberasorte ‚*Beauty*‘. Wiederum das ‚Ise-Prinzip‘ zeigt, dass es möglich ist, Material mit einem bestimmten Qualitätsanspruch oder mit ganz konkreten Eigenschaften über mehrere Jahrhunderte griffbereit zu halten. Auf die Produktion von beiden Produkten – Blumen und Schokolade – ist ein Museum nicht eingerichtet. Unmöglich ist ein Bereithalten eines bestimmten Materials nicht, es würde allerdings bedeuten, dass sich die Zuständigen bemühen, die Produktion dieser Waren im Blick zu behalten, um bei drohendem Verschwinden vom Markt, die Produktion selbst in die Hand zu nehmen. Dies mag im ersten Moment etwas absurd klingen, bei genauerer Betrachtung finden wir aber auch hier schon Beispiele im Bereich der Erhaltung von

Kulturgut, so ist z. B. die Verwendung von Bleiweiß in der industriellen Produktion seit 1989 EU-weit stark eingeschränkt und nur noch mit Sondergenehmigung u.a. für denkmalpflegerische Maßnahmen erhältlich. Die Forschungsgruppe, die sich zur Erarbeitung des Variable Media Questionnaire⁴ zusammenfand, setzte sich mit der Frage nach geeigneten Erhaltungsstrategien für Materialien, die obsolet werden und nicht mehr erhältlich sind, auseinander und kam zu den Schlüssen, dass eine Möglichkeit darin bestünde, einen Vorrat dieser Materialien oder Geräte anzulegen und zu lagern (*storage*). Diesen Weg bei Gallaccio zu gehen, ist nicht möglich – Blumen lassen sich nicht lagern. Die nächste Möglichkeit, Faksimile herzustellen (*emulate*), das Verlorene also nachzuahmen, ist in Gallaccios Fall ebenfalls nicht möglich. Die dritte Strategie der Migration (*migrate*), also der Substitution obsoletter Technik mit der gegenwärtig genutzten Technik, beschränkt sich tatsächlich auf technische Geräte und Technologie und kann nicht auf Materialien übertragen werden, die kein technisches Equipment sind und sozusagen das obsolete Medium nicht eine Erscheinung erzeugt, sondern die Erscheinung selbst ist. Die vierte Strategie der Neuinterpretation (*reinterpretate*) bezieht sich auf die Substitution des obsoleten Mediums mit einem Medium des gleichen „sozialen oder methaphorischen Gehaltes“⁵ gegenwärtiger Zeit, ähnlich einer „Inszenierung eines Hamlet in einem chat room“⁶. Die Herausforderung eines

solchen Vorgehens besteht darin, alle wesentlichen Komponenten des sozialen und methaphorischen Gehaltes eines Mediums zu erfassen und diese in einem neuen Material zu finden. In Zusammenarbeit mit dem Künstler durch Einbeziehung in die Diskussion um die Auswahl des Ersatzmaterials oder mit der Bitte um nachträgliche Autorisierung des neuen Mediums kann ein obsoletes, tatsächlich nicht mehr vorhandenes Material oder Medium im Sinne des Künstlers mit Gegenwärtigem ersetzt werden. Ist der Künstler aber nicht mehr greifbar oder möchte dazu keine Aussage machen, können wir uns nie sicher sein, dass das neue Material auch tatsächlich ein probater Ersatz ist. Geht man diesen Weg dennoch und möchte das Werk nicht nur in Form von Dokumentationsmaterial zeigen, handelt es sich um eine Variation oder Neuinterpretation des von Gallaccio entwickelten Themas. Gewisse Aspekte, wie die Darstellung von Vergänglichkeit und Methamorphose, kann auch von anderen Blumen geleistet werden, aber man verliert möglicherweise andere, vielleicht auch gar nicht explizit bestimmbar Konnotationen und inhaltliche Verknüpfungen, die die Künstlerin zur Auswahl dieses bestimmten Materials veranlasst haben.

Eine Neuinterpretation kann historisch – also im Sinne des ursprünglichen, künstlerischen Konzeptes – informiert sein, sich aber auch beliebig vom ursprünglichen Konzept entfernen. In allen Fällen ist eine Neuinterpretation in der Ausstellung

Grafik 10
 Anya Gallaccio
 Erhaltungsstrategie der wiederholbar angelegten Werke



kenntlich zu machen und sollte auch gegenüber dem Ausstellungspublikum kommuniziert werden. Ist das Material der Skulpturen nicht mehr erhältlich und möchte man den Weg der Reinterpretation nicht gehen, bleibt nur die Dokumentation der Arbeiten, um einzelne Aspekte des Kunstwerkes zu transportieren. (Grafik 10)

Der zweite Fall, Gallaccios Aktionen, Skulpturen, Interventionen, denen die Künstlerin keine Anleitung zugrundelegt, sind ein anschauliches Beispiel für Werke, die sich einer Erhaltung per se verschließen und nur für eine bestimmte Zeitdauer existieren. Die Entscheidung diese Arbeiten zu wiederholen, fällt die Künstlerin nicht im Vorfeld der Entstehung einer Arbeit. Je nach Ort, Situation und eigenem Interesse könnten Arbeiten, wie ‚Couverture‘ oder ‚Intensities and Surfaces‘ erneut zur Ausführung kommen. Diese Arbeiten sind dabei allerdings so eng an Ort und Zeit gebunden, dass sie ohne Adaption durch die Künstlerin nicht an andere Orte transferiert werden können. Die Möglichkeit ältere Arbeiten zu wiederholen, zu variieren und zu perfektionieren lässt die Künstlerin sich offen. In einer Art Selbstinterview stellt die Künstlerin ihre Arbeitsweise vergleichend neben die Tradition des Ise Tempels in Japan: *“So how do you suggest I make money from my work then? Every twenty years the buildings at Ise are torn down and new ones are built on a immediately adjacent site. In this way the site is purified and building materials renewed while preserving the original design from the third and fourth centuries. The new shrines, however identical with the old ones, are not considered a replica of Ise, but are ‘Ise re-created’.”*⁷ Für ihre Werke ohne Anleitung steht dieser Weg nur der Künstlerin selbst offen.

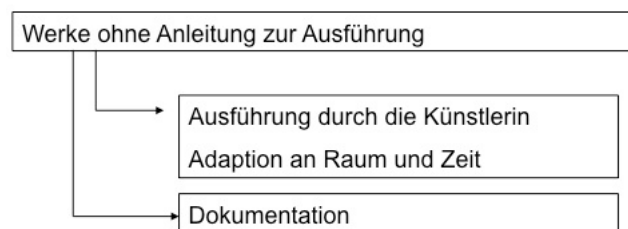
Bereits 1977 schloss die Restauratorin und Kunsthistorikerin Hiltrud Schinzel die konservatorisch-restauratorische Behandlung von auf Vergänglichkeit angelegten oder einen Prozess bis zur vollständigen Auflösung thematisierenden Werken aus und entlarvte dennoch unternommene Bestrebungen als Komplizen monetärer Interessen.⁸

Nun liegt die Qualität dieser Art von Arbeiten Anya Gallaccios aber eben genau darin, als Zeitgenosse das Privileg genießen zu können, Zeuge einer solchen Aktion zu sein. Anya Gallaccio bietet uns die Möglichkeit, den Wert und die Ästhetik eines Prozesses, einer Veränderung bis hin zum Zerfall oder zur vollständigen Auflösung zu erfahren: *“There*

*are enough things in the world already, her approach implies, and perhaps it is only by giving up our lust for possession that we can begin to recognize and pay attention to the quietly outrageous methamorphoses in process under our noses and under our feet.”*⁹

Gleichwohl kann der Prozess mittels verschiedener visueller oder beschreibender Methoden dokumentiert werden, selbst, wenn die Künstlerin darauf keinen Wert legt. (Grafik 11)

Grafik 11
Anya Gallaccio
Erhaltungsstrategie für Werke ohne Anleitung



Barry Le Va

1941 geboren in Long Beach, Kalifornien (USA)

“Reason aspires to order but existence is flux.”¹

Als Barry Le Va 1964 am Otis Art Institute of Los Angeles County begann, Kunst zu studieren, hatte er sich bereits drei Jahre lang mit Architektur und Mathematik beschäftigt. Gerade Themen der Architektur wie Raumeinteilung, Raumbezüge, Anordnung von Gegenständen im Raum und die Wirkung des Raumes auf den Gegenstand und letztendlich auf den Betrachter/Benutzer sind prägend für Le Vas Werk.

Le Va beschäftigt sich seit den 1960er Jahren schwerpunktmäßig mit zwei Genres: Grafik – hier insbesondere Zeichnungen, Lithografien und Collagen – und Skulptur, die auch das Ausmaß raumgreifender Installationen haben kann.

Gegenstand meiner Überlegungen sind ausschließlich die Skulpturen Le Vas. Er selbst versteht seine skulpturale Arbeit weniger klassisch bildhauerisch², vielmehr als Intervention in der Dreidimensionalität im Allgemeinen: *“I had a background in architecture – how things were located interested me. I started working in three dimensions. I did not want to think of sculpture. Its implications (of mass) and its history, although somewhat vague and undefined, hampered my attitude.”*³

Seit Mitte der 1960er Jahre dominieren Fragen räumlicher Bezüge und die Wirkung einer Skulptur, die kein fixiertes, statisches Objekt ist, Le Vas Denken über Kunst, mit seinen Worten:

*“How could one make, for instance, a sculpture that was not architecturally dependent upon three dimensional space? How could one make a single related piece that would take up a whole space, but without using many different objects? How could elements be located in space without being minimal, without arbitrarily composing them? How could one deal with what sculpture does to the physical body of the viewer, without making an object?”*⁴

In der Malerei fand Barry Le Va nicht die Ausdrucksmöglichkeit seines Schaffens. *“Painting’s surface containment bothered and frustrated me. It was a support you did something on.”*⁵ Als er sich 1965 von der Malerei abwendet, beginnt er mit Filz, Kugellagerkugeln, Holz- und Alustangen, Glas, aber auch mit Metallpulver, Mehl, Kreide und Flüssigkeiten dreidimensionale Arbeiten, Anordnungen im Raum herzustellen. Gerade seine frühen Arbeiten muten wie Zeichnungen im Raum an. Viele Arbeiten aus dieser frühen Phase entstanden in seinem damaligen Atelier in Los Angeles und später in New York und sind nur als Fotografien überliefert.

Gemeinsam mit Richard Serra, Keith Sonnier, Eva Hesse, Richard Tuttle, Bruce Nauman, Vito Acconci, Lynda Benglis und Mel Bochner wird Le Va einer Kunstrichtung zugewiesen, die der Kunsthistoriker Robert Pincus-Witten als postminimalistisch bezeichnet.⁶ Aber auch Process-Art ist eine begriffliche Klammer für erwähnte Künstler.⁷ Der Fokus dieser Künstler liege auf dem Entstehungsprozess ihrer künstlerischen Arbeiten, das materielle Objekt verlöre an Bedeutung. *„Ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte vielmehr der Prozess der Kunstproduktion, die untrennbar mit einer sich verändernden Auffassung von Rezeption einherging.“*⁸

Nun tragen die Skulpturen Barry Le Vas auch Merkmale, die in einer Kunstauffassung zu finden sind, die nach Robert Morris wegweisendem Aufsatz Anti-Form⁹ genannt wird.

Die Kunstkritikerin Jane Livingston bemerkt eine Verwandtschaft in den Werken Le Vas und Morris, wenngleich beide Künstler konzeptuell sehr unterschiedlich arbeiten.¹⁰

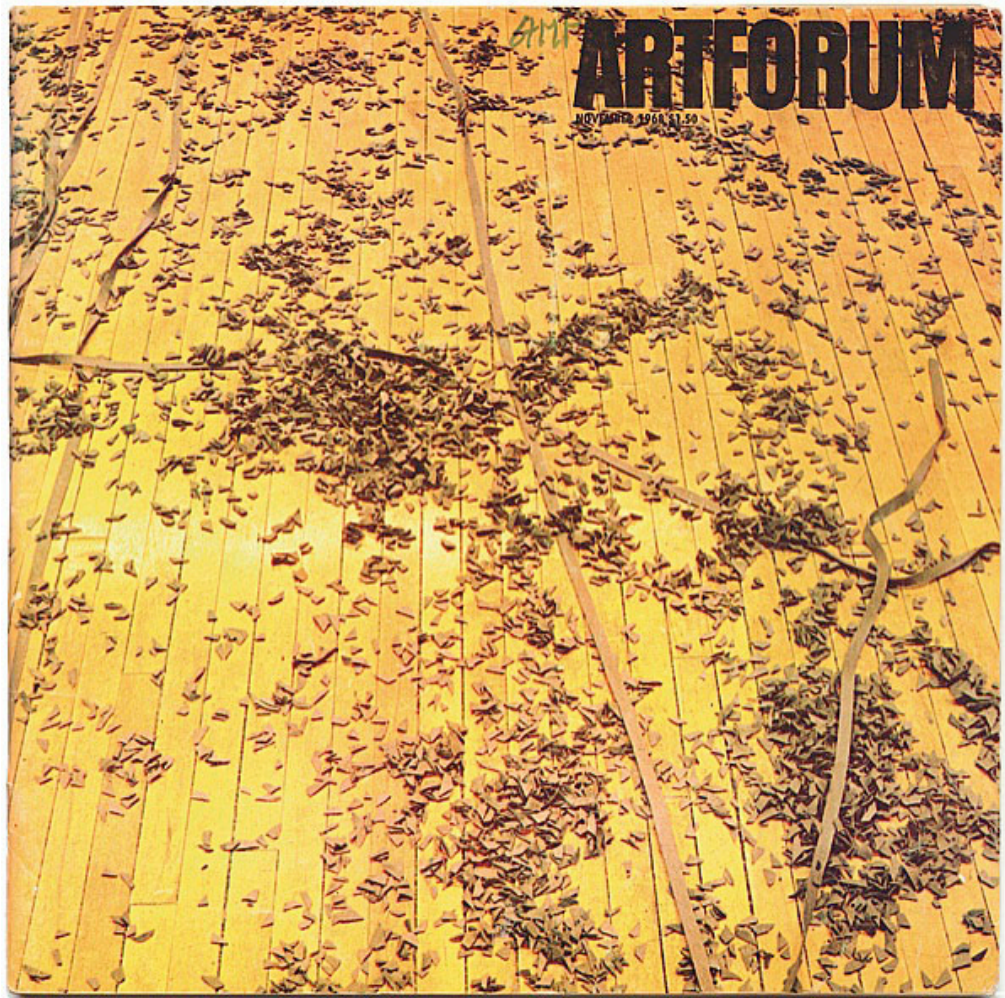
In manchen Aspekten steht Le Vas Arbeit der Konzeptkunst nahe, vor allem hinsichtlich seines Anspruches, den Betrachter seiner Kunst zu einem geistigen Diskurs mit der Arbeit zu animieren.¹¹

Zudem steht für ihn – zumindest in einer frühen Phase – die Hinterfragung des Objektes als künstlerisches Produkt ebenso im Vordergrund wie es für viele Künstlerkollegen seiner Zeit der Fall war. Le Va: *“Working toward an end product could not contain the thoughts or ideas or content that I was after.”*¹²

Bekannt wurde Le Va 1968 als seine Skulptur *Distribution Piece, Particles and Strips, 1968* auf dem Cover der ARTFORUM Novemberausgabe¹³ abgebildet wurde (Abb. 88). Die Arbeit zählt zu seinen Scatter Pieces, ein Genre, das Le Va *„mehr oder weniger erfunden hat“*.¹⁴ *“Distributions“*, also *„Verteilungen, Ausstreuungen“*¹⁵ ist eine Bezeichnung seiner frühen Skulpturen, die auch Le Va selbst bevorzugt.

Mit *Felt: Placed, Folded, and Compressed* schloss er 1967 sein Kunststudium ab. *Felt: Placed, Folded, and Compressed* sind 10 verglaste Holzkästen, in denen Filzstücke, wie es der Titel schon ankündigt, gelegt, gefaltet und gepresst sind.

Wie noch zu sehen sein wird, sind die Titel der Arbeiten von entscheidender Bedeutung für das Verständnis seiner Werke. Sie sind oftmals Schlüssel für einen tieferen Zugang zu seinem Werk.



88
 Barry Le Va,
 Distribution Piece, Particles
 and Strips, 1968, Cover
 Artforum, November 1968

Der Betrachter einer Skulptur oder Installation Le Vas ist aufgefordert, sich Gedanken über deren Entstehung zu machen. Le Va gibt Hinweise, um den Entstehungsprozess im Geiste rekonstruieren zu können oder um Bezüge zwischen den Gegenständen, dem Raum und dem Betrachter selbst herzustellen zu können: *“In some sense it was always about reconstructing, but in a non-linear way, based upon picking up clues: what is this in relationship to that? Hopefully this leads the viewer to something. (...) What I’m after is simply a mental engagement, questions, possibilities, readings.”*¹⁶
 Hinweise¹⁷ – Le Va spricht von “clues” – die die Entstehung einer Skulptur bis zu einem bestimmten Grad nachvollziehbar machen, sind für Le Va wichtig, da der Betrachter bei der Entstehung nicht anwesend ist. Le Va sieht die Entstehung seiner Arbeiten nicht als Performances für die Publikum notwendig sei: *“I don’t know if I’d call them performances. I was just making sculpture. The drawings are a guide to that. The performance aspect has been pointed out to me – but I’m not really doing a performance. Performance implies having an audience present.*

*I was just dealing with time and the residue of an activity, a result of cause and effect, and the handling of tangible materials.”*¹⁸

Im Gegensatz zu partizipatorischer Kunst oder Performance wird der Betrachter hier mit dem Produkt einer Aktion konfrontiert, nicht mit dem Vorgang selbst. Dabei ist das Geschehene, der Entstehungsprozess, erkennbar in der Arbeit, ebenso wichtig für das Verständnis der Arbeit wie das tatsächlich Sichtbare. Deutlich erkennbar ist dieser Ansatz bereits in einer frühen Skulptur *Velocity Piece #1* aus dem Jahr 1969. Sichtbar sind beziehungsweise waren im Raum Spuren an gegenüberliegenden Wänden (A und B) und ein Abspiegelgerät plus Lautsprecher, die Geräusche einer vorangegangenen Aktion wiedergeben.

Zur Entstehung der Skulptur Le Va selbst: *“You have a space, a point A and a point B, points being the walls at opposite ends of the space. You have an activity, running between points A and B. You run at thirty second intervals into the wall/boundaries. You start the clock. You run to point B (the wall), wait thirty seconds from when you began the clock at point*

A, and run back. Eventually it takes longer to run (energy drain) and the rests at the points become less and less. The longer it goes, the more you are always running, although much slower – eventually no rest. The work ends when activity can no longer be done. (No energy left.) Now the exhibition consists of two speakers, one at point A, one at point B (left and right); a tape line showing the track run, soiled walls where the body hit, and the stereo play back. A play, activity etc. without a performer – just information to constrict what is not seen – that’s why I don’t see it as violent. Somehow I see it as an activity, architecture, acoustics of the space and stereo. I just wanted to bring all this to the space and have it be taken into account as sculpture.”¹⁹

1972 nahm er zum ersten Mal an der Documenta 5 mit *Layered Pattern Acts, 1968 - 72*²⁰ teil. *Layered Pattern Acts* besteht aus zerbrochenen Glasplatten, die der Künstler im gesamten Raum auslegte und in verschiedenen Formationen arrangierte.

Seine Skulpturen sind Resultate einer Aktivität, die der Künstler selbst ausführt. *“If there’s a certain kind of action, there’s a certain kind of result.”*²¹

Immer wiederkehrende Aktivitäten sind „placed – platziert“ oder „dropped – fallengelassen“. Zufall und bewusste Setzung spielen gleichbedeutend eine Rolle für die Formfindung einer Skulptur.

Der Prozess, den Le Va bei der Arbeit an seinen Skulpturen durchschreitet und darstellt, vereint geplante Aktion, Intuition, Zufall und bewusste Setzung eines Gegenstandes während des Entstehungsprozesses.

Ein Ausschnitt aus Morris Text Anti-Form bringt die Bedeutung des Zufalls zum Ausdruck: *“Random piling, loose stacking, hanging, give passing form to the material. Chance is accepted and indeterminacy is implied since replacing will result in another configuration. Disengagement with preconceived enduring forms and orders for things is a positive assertion. It is part of the work’s refusal to continue aestheticizing form by dealing with it as a prescribed end.”*²²

Der Entstehungsprozess selbst wird demnach Teil des Kunstwerkes.

Barry Le Va sieht seine Skulptur als nicht endgültig festgelegtes Objekt. Die nicht abgeschlossene oder fixierte Form unterliegt bei Wiederholung der Ausführung einer Veränderung:

„Skulptur als ein vollendetes, völlig eindeutiges

*Objekt ausschließen. Einen Eindruck von Ganzheit ausschließen und sich auf Einzelteile, Fragmente, unvollständige Handlungen und Strukturen konzentrieren. Zügelung des Auges und Konzentration auf einen Brennpunkt zunichte machen. Zerbrich die Wahrnehmung, Struktur und Kontinuität. Besonderen Nachdruck legen auf Durchgangsstadien einer Handlung oder vieler Handlungen ohne vorhersehbares Ende. Besonderen Nachdruck legen auf eine ständige Störung und Desintegration. Auf dass Veränderung und Instabilität dem Werk innewohnen. Materialien, Werkzeuge, Handlungen erforschen, die ihrem Wesen nach feindselig, schädlich und gewalttätig sind, wenn sie mit Fleisch und Körpern assoziiert werden.“*²³

Diese Prämissen seiner Arbeit bleiben über die Jahrzehnte die gleichen, die Erscheinungsform und die Materialien seiner Skulpturen allerdings ändern sich.

Eine sehr frühe Arbeit ist *114 pieces of paper folded but none the same*, bestehend aus 114 gefalteten Papierstücken derselben Größe, die auf einem Textil angeordnet sind, dessen Fläche sich ergäbe, würde man alle gefalteten Objekte ausstreifen und aneinander legen.

Eine Gruppe früher Arbeiten bilden die „Felts“, Filzarbeiten, die zwischen 1966 – 1968 entstanden sind. Diese Arbeiten tragen zu Beginn noch keine Titel, sondern sind fortlaufend durchnummeriert, z. B. *Untitled, #2*, 1966, heute im Besitz der Sammlung Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea in Porto.

Untitled, #2 ist 1966 entstanden, Le Va verwendet hier noch gefärbte Leinwand mit gelben, ausgesägten Holzteilen, die auf den Leinwänden verteilt sind. Auf meine Frage, was ihn bewog, in den folgenden Arbeiten Filz anstelle der Leinwand zu verwenden, macht Le Va in erster Linie Materialeigenschaften verantwortlich: *“And when first started doing these (pieces, Anm. d. A.) I was using canvas, I dyed the canvas and I got very upset with canvas, because the edges would ravel or unravel. And I didn’t like that. There was a fabric store, where she (a fellow student, Anm. d. A.) used to buy felt and she said: You should use felt. And I said: Why? And she said: Because it doesn’t unravel. It is easier to cut and it is cheap. It became a substitute for something that wasn’t working.”*²⁴



89
Barry Le Va, *Continuous and Related Activities; Discontinued by the Act of Dropping*, 1967, Whitney Museum of American Art, New York, Installationsansicht 2006

Die Materialien seiner Skulpturen in den Jahren 1966 – 1968 sind Leinwand, Filz (schwarz, braun, grau), Kugellagerkugeln, Alustangen, Holz und Glas (Abb. 89).

Ab 1968 kommen neue Materialien hinzu und lösen allmählich die Filzarbeiten ab: Mehl, Kreide, Fleischerbeile, Holzstäbe und Glas.

Gerade die Arbeiten mit Mehl zählen zu den fragilsten und vergänglichsten Arbeiten Le Vas: *“In the later felt pieces and the first of the chalk pieces I wanted to keep the piece in a suspended state of flux, with no trace of a beginning or end. They were not a statement about materials, or about a specific progress. They were relative to time, place, and my activity. A lot of tension built up because of this unresolved state. (...) And I secretly enjoyed the fact that my pieces were impossible to own for any length of time.”*²⁵

One Piece, eine Arbeit aus dem Jahr 1969, existierte gerade einmal für einige Monate im Walker Art Center, Minneapolis. Le Va realisierte dort eine Installation aus Kreide, Mineralöl und Papiertücher. *One Piece* existiert nur noch als Fotografie.

In die Phase ab 1968 fallen auch die ersten Arbeiten ausschließlich mit Glas. Dabei setzt Le Va zerbrochenes Glas als raumfüllende Installation am Boden ein, wie auf der Documenta 5, 1972 oder auch als Stapel von Glasscheiben, die zertrümmert werden.

Diese Serie an Glasarbeiten, ON CENTER SHATTER – OR SHATTERSCATTER (within the Series of Layered Pattern Acts), führt Le Va bis heute fort. ON CENTER SHATTER – OR SHATTERSCATTER (Abb. 90) bestehen aus Glasscheiben unterschiedlicher Größe, als Quadrat oder Rechteck, die nach genauen Angaben übereinander platziert werden. Bei jeder neuen Schichtung wird die Glasscheibe mittig mit einem schweren Vorschlaghammer mit einem Schlag zerschlagen. Le Va spricht von einem visuellen Geräusch oder Lärm, der dem Glas innewohnt: *“Also, there is something about glass that has always interested me. It’s the inherent visual noise that is in it. You always hear the noise, when you see broken glass. The dropping of the glass is a fairly willful act and its configuration is just accident. It is not used for any aesthetic property. It’s the decision made, it’s the*

end. *It's destruction, visual noise, yes. Now, would it seem that way to you if glass didn't break?*"²⁶. Die Zerschlagung des Glases als willentlicher Akt führt zu einem Ergebnis, das ausschließlich zufällig ist und keinen ästhetischen Vorstellungen zu entsprechen habe. Das heisst, die Scherben werden nicht nachträglich arrangiert, sondern verbleiben in der zufällig gefundenen Form. Le Va hat also kein bestimmtes Bild im Kopf, sondern akzeptiert hier jede im vorher erdachten und ausgeführten Prozess entstandene Form. Lediglich die zuletzt aufgelegte Glasscheibe bleibt unversehrt. Von diesen Arbeiten gibt es zahlreiche Variationen. Über jede Variation macht Le Va Notizen, um zu verhindern, dass er eine bereits verkaufte Variation versehentlich wiederholt.²⁷

Bei der ersten Installation ist Le Va stets dabei und gibt Anleitungen für die ersten Hammerschläge, dann können die verbleibenden Scheiben von Anwesenden zerschlagen werden, um selbst zu erfahren, wie es sich anfühlt, mit einem schweren Hammer eine Glasscheibe zu zerschlagen.²⁸ Besitzt ein Museum eine dieser Arbeiten muss es die Arbeit selbst ausführen können.²⁹

Aggression und Gewalt sind Assoziationen, die mit Barry Le Vas Kunst leicht in Verbindung gebracht werden können. Besonders deutlich wird dies in den Arbeiten mit Fleischerbeilen, die er an die Wand oder auf den Boden schleudert und dort stecken bleiben, z.B. *Cleaved Wall*, 1970 (Abb. 91).

Travelling Lengths ist eine andere Gruppe seiner Skulpturen ab den frühen 1970er Jahren. Zum Beispiel *Equal Wall Base Divisions*, 1973 (Abb. 92). Hier legt der Künstler Holzstäbe im Raum aus und sägt vom Ende der Stäbe je ein kleines Stück ab, das am Boden verbleibt und den nächsten Ausgangspunkt für den nächsten ausgelegten Stab bildet. Am Ende wird wieder ein Stück abgeschnitten und so weiter, bis der Stab an eine Wand stößt und der verbleibende Rest an diese angelehnt wird.

Mit der Serie *Accumulated Vision* ab dem Jahr 1976 beginnt eine neue Phase (Abb. 93). Le Va bezieht nun die Wände vermehrt in seine Arbeiten mit ein und arrangiert Gegenstände sowohl an Wänden wie auch am Boden.

Ab den 1980er Jahren kommen gröbere Formen hinzu, das Zeichnerische seiner frühen Skulpturen verschiebt sich hin zu einem mehr blockhaften, wuchtigen Ausdruck³⁰, so als würde man anstelle

eines feinen Bleistiftes nun einen Textmarker verwenden.

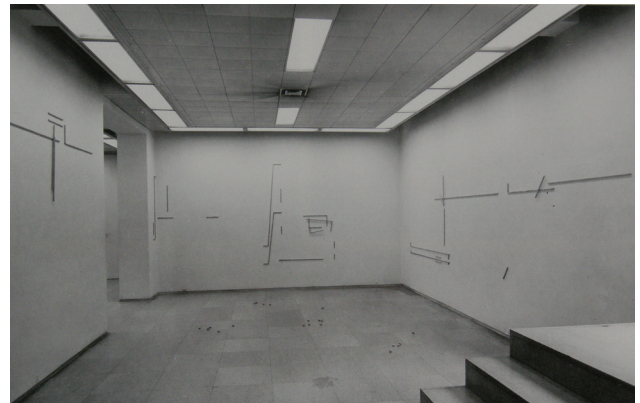
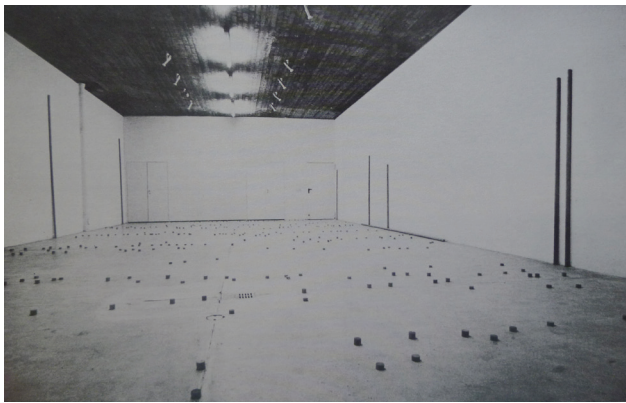
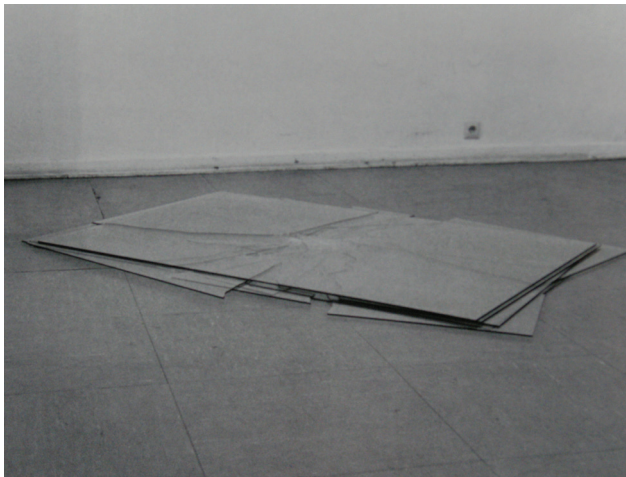
Auch verändert Le Va seinen Umgang mit Material. Es sind nun nicht mehr Gegenstände, die der Künstler lediglich mit einigen Veränderungen verwendet und arrangiert, sondern Formen, die er eigens anfertigt oder anfertigen lässt. In den frühen Arbeiten sind die Materialien meist nicht weiter bearbeitet, Filz ist als Filz erkennbar, Glas als Glas etc..

Ab 1980 greift Le Va nun auch zu Techniken, die einen Materialeindruck nur vortäuschen, wie z.B. mit einem schwarzen Elastomer überzogene MDF-Hohlkörper. Aus Pressspanplatten, GFK, Aluminiumblech oder Faserplatten produziert Le Va nun die Einzelteile seiner Arbeiten, die gegebenenfalls mit Polyesterharz oder einem Elastomer überzogen sind (Abb. 94, 95).

Bei seinen raumgreifenden Arbeiten stellt sich die Frage nach der Art der Interaktion mit dem Betrachter. Gerade für die Kunst der 60er, 70er Jahre ist die Interaktion Kunstwerk – Publikum nicht ungewöhnlich. Wie sieht Le Va dies für seine Installationen?

Le Va will den Betrachter animieren, sich selbst in Beziehung zum Kunstwerk zu setzen – dabei durchaus auch das Verhältnis der Proportionen des Kunstwerkes mit denen des eigenen Körpers auslotend – allerdings rein visuell.³¹ Es gehe nicht darum, das Kunstwerk zu verändern, indem die Position der Gegenstände vom Betrachter verändert wird, auch wenn es sich um flexible, leicht verschiebbare Objekte handelt.³² In unserem Gespräch erwähnte Le Va, er habe die Arbeit *Layered Pattern Acts*, 1968 – 72 von der Documenta 5 entfernen lassen, weil Besucher anfangen, auf den Glassplittern zu gehen und dies nicht dem Niveau des Kunstwerkes entsprach: *"I want them to be very much part of the piece. I want them to be sucked into that period of time. But I don't want them to fool around and start changing the pieces. Because when they were first shown people did not know what to do. So the audience thought it was about make up your own marks of art. And they start doing things to them. They thought it was like audience participation. And I did pull out a piece of Documenta for that reason. I did a big glass piece for Documenta and people thought they were supposed to walk on it. So they all walked on it. And I thought it is beyond its purpose."*³³

In dieser Arbeit beschränke ich mich auf die



90 (o..li.)
Barry Le Va, On Center Shatter – or – Shatterscatter
(within the Series of Layered Pattern Acts), 1973

91 (o.re.)
Barry Le Va, Cleaved wall, 1970

92 (2. Reihe li.)
Barry Le Va, Equal Wall Base Divisions Crossed; 4 Phases (walked
zig zag, ends-touch, ends cut), Installation Rudolf Zwirner, Köln,
1973



Abb. 93 (2. Reihe re.)
Barry Le Va, Accumulated Vision: Lengths Ratios. Lengths end
Points (of four included configurations). Separately Projected
from four Positions of Viewing, 1975

94
Barry Le Va, Quartet, 1987, Kröller-Müller Museum, Otterlo



95
Barry Le Va, 9g Wagner, 2005



96

Barry Le Va, Tachycardia, 2006

skulpturalen Arbeiten/Installationen Le Vas. Zeichnung und Skulptur stehen jedoch in einem engem Zusammenhang zueinander. Nicht selten ist die Zeichnung der Weg zur Skulptur: *“Drawing for me is a way of thinking, of focusing and clarifying ideas. These ideas usually end up being applied to three-dimensional work, so the drawings are mostly about sculpture. But, at the same time, I want my drawings to be about aspects of drawing and to maintain the integrity of that medium. In other words, the sculpture does not need to be physically present to carry the drawing, and vice versa.”*³⁴

Zur Visualisierung der direkten Beziehung zwischen Zeichnung und Skulptur verweise ich auf eine Tuschezeichnung mit dem Titel *Particles/Grey Felt (cut)*, 1967 und die Skulptur aus Filzschnipseln *Left Over*, 1968 (Abb. 97, 98).

Auch wenn oft ein direkter Zusammenhang zwischen Zeichnung und Skulptur besteht, ist die Zeichnung keineswegs Anleitung zur Ausführung der Skulptur: *“The drawings are diagrams that function almost like musical scores or compositions, but are instead concerned with 3 dimensional elements in real space. But they are not plans, because when I make the sculptures, they are subject to change and improvisation.”*³⁵

Die Betrachtung seines Werkes unter restauratorischen Gesichtspunkten ist, abgesehen

von einer angemessenen Tradierung seines bedeutenden Werkes, auch interessant für einen Umgang mit Installationen von z. B. Jason Rhoades, Rirkrit Tiravanija oder John Bock. Also Kunstwerke, denen folgendes gemein ist:

Ortsspezifische Interventionen aus einer Vielzahl an verschiedenen, einzelnen Elementen. Die Formfindung der Skulptur oder Installation basiert auf einer Aktion, einem Prozess und letztendlich die Nicht-Fixiertheit der Form, also der lose Verbund der Einzelteile.

Von seinen frühen Skulpturen gibt es Fotografien. Von manchen auch an unterschiedlichen Orten. Diese Fotografien haben einen dokumentarischen Anspruch. Selbst, wenn sie vom Künstler angefertigt sind, sind sie kein Kunstwerk. Sie treten nicht an die Stelle der Skulptur wie die Fotografien der Land-Art Projekte von Richard Long.

Faktischer Umgang

Barry Le Vas Werk fand Eingang in bedeutende Sammlungen. Im Folgenden werden ausgewählte Beispiele vorgestellt, die zeigen, wie ein musealer Umgang mit seinem Werk derzeit aussieht.³⁶ Ich beschränke mich dabei auf die Filzarbeiten.

Die Durchsicht seines skulpturalen Œuvres zeigte, dass es sinnvoll ist, sein Werk für erhaltungsstrategische



97
Barry Le Va, *Left Over*, 1968, installiert im Studio des Künstlers

Überlegungen in Gruppen einzuteilen. Diese Einteilung der Skulpturen Le Vas orientiert sich nicht an inhaltlichen oder chronologischen Gesichtspunkten, sondern an Gemeinsamkeiten bezüglich Material, Entstehungsprozess und einem möglichen Umgang mit dem Kunstwerk.

Aufgrund der Tatsachen, dass für die Skulpturen ab den 80er Jahren eine Anleitung zur Installation vorliegt³⁷ und Barry Le Va den Aufbau dieser Arbeiten von Beginn an auch anderen überließ, bilden diese Skulpturen eine eigene Gruppe, die gesondert zu betrachten ist.³⁸

Die andere Gruppe sind die frühen Skulpturen, die folgende Merkmale aufweisen:

1. keine Anleitung zur Wiederholung, der Künstler sieht seine Zeichnungen und Fotografien lediglich als Improvisationsgrundlage für ihn selbst,
2. die meisten Reinstallationen wurden durch den Künstler selbst ausgeführt, die Möglichkeit einer Ausführung durch andere wurde nachträglich vom Künstler in Erwägung gezogen,
3. die Skulpturen bestehen aus zahlreichen Einzelteilen, deren Formfindung aus einem Prozess, entsteht; der Zufall hat daran einen erheblichen Anteil,
4. der Entstehungsprozess ist eng mit der Persönlichkeit des Künstlers verbunden.

Weiter ist es sinnvoll, diese frühe Werkphase für eine Betrachtung unter erhaltungsstrategischen Gesichtspunkten generell in folgende Gruppen zu unterteilen:

1. Filzarbeiten/felts



98
Particles/Grey Felt (cut), 1967, Sammlung Mel Bochner, New York

2. Glasarbeiten/glass pieces
3. Skulpturen aus Kreide, Mehl, Pulver/chalk, powder pieces
4. Skulpturen mit Fleischerbeilen/ cleaver pieces
5. Skulpturen der Phase „Travelling Lengths“
6. Skulpturen der Phase „Accumulated Vision“

Jede dieser Untergruppen bringt unterschiedliche Voraussetzungen mit und muss gesondert untersucht werden. Für die Glasarbeiten z.B. gibt es Anleitungen von Le Va, die weitere Ausführungen koordinieren. Diese Anleitungen müssten auf ihre Durchführbarkeit und Vollständigkeit untersucht werden und gegebenenfalls mit weiteren Informationen bestückt werden.

Für die Arbeiten mit Fleischerbeilen und Stäuben ist nicht geklärt, ob der Künstler diese als wiederholbar erachtet und ob es Anleitungen gibt. *Travelling lengths* und *Accumulated Visions* sind äußerst ortsspezifisch; dem Aspekt Raum muss hier besondere Beachtung geschenkt werden.

Aufgrund noch fehlender Informationen zu diesen Werkgruppen beziehen sich die folgenden Überlegungen und Darstellungen nur auf die Filzarbeiten.

Die Reinstallation seiner Skulpturen hat der Künstler – bis auf Einzelfälle, auf die ich noch eingehen möchte – bisher selbst übernommen. Zum Aufbau seiner Skulpturen vertrat Le Va bis vor kurzem noch eine klare Meinung: *“In the case of my work, I’m the one who installs it. If drawings are scripts or scores they are for me to improve on. I don’t trust other people’s critical decisions about installing my earlier work. I’m the controlling factor and I don’t like relinquishing control. This is true even with the*

recent work, which can be set up by someone else, but that's only because they come with a set of floor plans with exact measurements and instructions."³⁹

Die Installation der ‚felts‘ übernimmt er nach dieser Aussage selbst, lediglich die Skulpturen aus jüngerer Zeit können aufgrund von Installationsanleitungen auch von anderen aufgebaut werden.

Das Interview wurde 2003 geführt. Nun hat sich mittlerweile seine Meinung zu diesem Punkt grundlegend geändert.⁴⁰ Die Gründe hierfür mögen vielfältig sein und werden in diesem Rahmen nicht weiter diskutiert. Vielmehr wird untersucht, welche Möglichkeiten es gibt, Kunstwerke dieser Komplexität zu transferieren oder zu wiederholen – und zwar auch unter dem Aspekt, dass der Aufbau nicht vom Künstler selbst durchgeführt wird.

Da es für die frühen Skulpturen keine detaillierten Aufbaupläne oder sonstige Anleitungen zur Wiederholung gibt, ist erstmal das Kunstwerk selbst der Plan oder die Anleitung.

Daraus resultieren weitere Fragen: Was soll tradiert werden, die von Le Va gefundene Form in einem bestimmten Kontext oder der Entstehungsprozess: das ‚Legen‘ oder das ‚Gelegte‘?

Wie weit kann sich das Werk verändern, ohne seine Authentizität zu verlieren? Klaus Kertess bringt diesen Aspekt auf den Punkt, wenn er von der „Glaubwürdigkeit“ des Werkes spricht, die auf der persönlichen Erfahrung und subjektiven Empfindung Le Vas basiere: *“In Le Va’s work choices of medium, size, scale and placement (by chance and design) are, to varying degrees, determined by personal experience and preference. These choices are largely responsible for the work’s believability. If there were no spatial tension or suspense, what would initiate the viewer’s investigation? Could the work be drained of illusion and replaced by a diagram? Could it be written?”*.⁴¹ Solange der Künstler selbst seine Arbeiten auslegt/aufbaut, mag es zulässig sein, dass mit jedem Aufbau eine neue Anordnung der Einzelteile entsteht, da eine präzise Anleitung fehlt. Doch wie sieht es aus, wenn der Künstler nicht selbst Hand anlegt und den Entstehungsprozess ausführt? Welche Möglichkeiten gibt es hier?

Desweiteren, welche Bedeutung hat der Raum für die Formfindung? Wie sind die materiellen Komponenten zu bewerten?

Jane Livingston thematisierte schon 1968 in ihrem Artikel *“Distributional Sculpture by Barry Le Va”* diese Problematik: *“Because of this lack of*

*comprehensive diagrammatic scheme according to which the work can be set up in the artist’s absence, the answer to the first question is that, theoretically there are no absolutely binding criteria by which any one work must be constantly laid down. In practice the artist adheres rather closely to his initial plan each time he repositions a specific work. There are then two aspects of chance occurrence implicit in these pieces – on the one hand fortuitous – seeming static distributions, and, on the other the element of unpredictable chance coming into play after the work has left the hand of the artist.”*⁴²

Das Fehlen einer Anleitung lässt sie schlussfolgern, dass es keine bindende Form oder Anordnung der Einzelteile geben könne. Livingston muss aber auch feststellen, dass eine erneute Auslegung durch den Künstler den vorangegangenen Installationen in wesentlichen Punkten gleicht. Ihr Fazit ist, dass es zwei Elemente in diesen frühen Skulpturen gibt: zum einen Strukturen, die nur zufällig erscheinen, aber einem vorher erdachten Plan folgen, und solche, deren Formfindung tatsächlich unvorhersehbar ist und einem echten Zufall unterliegt. Was sind nun die konstitutiven Elemente in Le Vas frühen Skulpturen und wie können wir zu diesen Informationen gelangen?

Nicht nur die Relevanz der Künstlerhand bei der Entstehung der Skulptur erschwert eine Wiederholung seiner Skulpturen, sondern sein Werk in seiner gesamten Aussage und Anlage. Le Va möchte den Betrachter zu einem geistigen Diskurs anregen, die Entstehung der Skulptur nachzuvollziehen, sich einen Reim darauf zu machen, welche Aktion vor welcher kam und wie die Dinge in Beziehung zueinander stehen. Le Va: *“That’s the only response I’m after, the engagement. It’s dialogue with the viewer. Hopefully, there’s something visually, physically present that gets people mentally engaged.”*⁴³

Jedoch selbst die eingehendste Betrachtung seiner Skulpturen lässt das Knüpfen dieser kausalen Kette kaum zu: *„Doch, wenn wir beginnen, die Skulptur oder ihren Plan zu deuten, ist die logische Erklärung, die wir Le Vas lakonischen Klarheiten entnehmen zu können meinten, nirgendwo in Sicht. Regeln werden gebrochen, verschiedene Systeme überschneiden sich, die ungehemmte Assoziation könnte Platz greifen, verschiedene Maßstäbe existieren gleichzeitig, und was nicht da ist, erhält vielleicht die stärkste Präsenz. Le Vas Geometrien durchmessen*

die Pfade der einsamen Wacht seines Bewusstseins; und uns werden gerade genug Hinweise gegeben, um durch den Strom unseres eigenen Bewusstseins hindurch seine Schritte zurückzuverfolgen.“⁴⁴

Das permanente Scheitern des Betrachters die Entstehung der Skulptur Schritt für Schritt erklären zu können, ist Le Vas Absicht: *“A lot of early felt pieces gave you the process by what configuration they took and vice versa. I tried to make the work ambiguous and elusive. You think you’ve got it, and then it slides away and you discover something else. (...) Now where that leads to, I have no idea, possibly to a state of confusion.”*⁴⁵

Die den Skulpturen inhärente Mehrdeutigkeit ebenso wie die rationell nur bedingt nachvollziehbare Entstehung der Skulpturen erschweren, wenn nicht gar verhindern, eine einzig gültige Interpretation. Dieser Fakt ist die Essenz seiner Skulpturen und gleichzeitig die größte Herausforderung, der sich eine Erhaltungsstrategie zu stellen hat.

Die folgenden vier Beispiele zeigen, wie der Umgang mit den Filzarbeiten von Le Va bisher im musealen Kontext gehandhabt wird.

Untitled (#2), 1966, Col. Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto

Untitled (#2) aus dem Jahr 1966 (Abb.99) ist eine frühe Arbeit aus gefärbten Leinwandstücken und Puzzlestücken aus Holz. Die Skulptur stammt noch aus der Zeit, in der Le Va noch nicht auf Filz zurückgriff. Die Fundação de Serralves in Porto erwarb #2 2001 bei der Sonnabend Gallery in New York.

Den Aufbau dieser frühen Arbeit übernimmt seither das Museum. 2011 war die Skulptur in einer Ausstellung im Culturgest in Porto zu sehen. Für den Aufbau greift das Museum auf eigene Fotos zurück, die die einzelnen Schritte vorangegangener Installationen dokumentieren und eine Anleitung des Künstlers mit folgendem Wortlaut: *“The floor should be clean and dry before the installation begun. The installer should start with the biggest fabric (blue). All the canvas should be laid as if they were poured on the floor. The area of the installation depends on the space. Then pour some of the jigsaw pieces over the canvas and the floor.”*⁴⁶

Die Anleitung, die die Stiftung besitzt, beschreibt nur in aller Kürze den Ablauf des Aufbaus. In Kombination mit den Fotos scheint klar zu sein, in welcher



99
Barry Le Va, #2, 1966

Reihenfolge die Leinwände ausgelegt werden, dabei den Eindruck erweckend, als ergössen sie sich auf dem Boden (*“poured on the floor”*). Als letzter Schritt werden die gelben Puzzleteile aus Holz ausgestreut. Laut Beschreibung richten sich die Dimensionen der Skulptur nach dem Ausstellungsraum. Das Verhältnis Raum zu Installation wird allerdings nicht näher erläutert.

Von Seiten des Museums werden die Materialien nach jedem Abbau eingelagert, von den Holzpuzzleteilen gibt es Ersatzmaterial. Die einzelnen Leinwandstücke sind vermessen.⁴⁷

Bei der Recherche wurden fünf verschiedene Ausführungen von #2 gefunden, die früheste aus dem Jahr 1966⁴⁸.

Die früheste S/W Abbildung zeigt die Arbeit im Atelier des Künstlers. Alle anderen Installationen sind von Galerie- oder Museumsangestellten aufgebaut. Für die Installationen ab 2001 ist gesichert, dass es sich um das gleiche Material handelt, ob dieses noch aus den 60er Jahren stammt, konnte nicht ermittelt werden. Jede erneute Installation basiert auf der gleichen Anzahl an Elementen, die in ähnlicher Weise arrangiert werden. Ein Vergleich der Abbildungen zeigte an Gemeinsamkeiten: die blaue, größte Fläche liegt zuunterst, zuoberst sind die kleinsten Stücke platziert. Als letztes werden die Holzpuzzle ausgestreut.

Die Anordnung der Einzelteile variiert von Installation zu Installation zum Teil gravierend, die Skulptur nimmt unterschiedliche Flächen ein, wie und ob sich der Raum auf die Größe der Skulptur auswirkt, lässt sich zumindest aufgrund der Fotografien nicht erkennen.

Continuous and Related Activities: Discontinued by the Act of Dropping, 1967, Whitney Museum, New York

Continuous and Related Activities: Discontinued by the Act of Dropping, 1967 ist Teil der Sammlung des Whitney Museum of American Art in New York.

Continuous and Related Activities: Discontinued by the Act of Dropping (Abb. 89) wurde 1991 anlässlich der Ausstellung "Immaterial objects – works from the permanent collection of the Whitney Museum of American Art" gezeigt. Das Thema der Ausstellung waren Künstler, die das Genre Skulptur neu definierten.⁴⁹

2005 war die Arbeit in der Ausstellung „Accumulated Vision Barry Le Va“ am Institute of Contemporary Art der University of Pennsylvania zu sehen. Den Aufbau übernahm der Künstler selbst vor Ort.

2006 nach dem Ende der Ausstellung in Philadelphia installierte Le Va *Continuous and Related Activities: Discontinued by the Act of Dropping* ein weiteres Mal im Whitney.⁵⁰ Gegenwärtig ist das Kunstwerk abgebaut und eingelagert.

Continuous and Related Activities: Discontinued by the Act of Dropping besteht aus Filz (Rollen, Ballen, Stücke, Schnipsel) und einer zerbrochenen Glasscheibe. Das Museum lagert die zur Skulptur gehörigen Materialien ein. Wie die Glasscherben verpackt sind und ob sie überhaupt aufbewahrt werden, konnte nicht in Erfahrung gebracht werden. Es ist allerdings anzunehmen, dass die Glasscheibe für jeden Aufbau neu geordert wird. Auch der Filz wurde offenbar für jeden Aufbau bisher neu geordert.⁵¹

Das Museum besitzt eine Aufzeichnung des Aufbaus 1991 auf Video⁵² und eine Fotodokumentation des Aufbaus im Jahr 2006⁵³. Außerdem gibt es ein Schriftstück Le Vas, das einige grundsätzliche Punkte für den Aufbau dieses Werkes nennt:

“Things to remember on the Felts:
they can be free in space (not in corners)
they do not necessarily have to be in a room by themselves
they can be set up continuously through documentation
(photos etc.)
they can be smaller than the one in this exhibition
they can be more compact and simpler in processes,
so that they can be reinstalled easier.”⁵⁴

Le Va nennt unter Punkt 4 die Möglichkeit der

Reinstallation dieser Skulptur auf der Basis einer Dokumentation. In unserem Interview gab er an, dass diese Skulptur nur von ihm selbst aufzubauen sei: “I told them that as long as I was alive and any time they show it I set it up.”⁵⁵ Allerdings sei es bereits einmal vorgekommen, dass er einem Assistenten LeWitts den Aufbau der Skulptur für eine Ausstellung in Madrid, zu der er selbst nicht reisen konnte, erklärte und dieser den Aufbau dann auch durchführte: “I showed them how to do it. There is one that was installed in Madrid and it was Sol LeWitts assistant. So he has to be very exact. And so I set up the piece and told him how to do it and told him what to watch out for, what not to do. And then when he was in Madrid, doing Sols work, he did my piece.”⁵⁶

Die Fotodokumentation im Archiv des Museums zeigt Le Va beim Auslegen, Ausstreuen und Arrangieren der Filzteile. Als letzter Schritt werden die Glasscheiben über dem Filzarrangement zerschlagen.

Nach meinem Kenntnisstand gibt es für *Continuous and Related Activities: Discontinued by the Act of Dropping* keine Anleitung, die als Grundlage für einen Aufbau ohne den Künstler dienen könnte.

Cut, Placed Parallel, 1967, Dallas Museum of Art

Cut, Placed Parallel aus dem Jahr 1967 wurde 2006 vom Dallas Museum of Art angekauft (Abb. 100).⁵⁷ Die Arbeit besteht aus Filzballen, die nur zum Teil ausgerollt sind, Stapel von verschiedenen großen Filzstücken, Filzschnipseln und Alustangen. Die Fläche der Skulptur nimmt mehr als 40 qm ein. Die Skulptur gehört damit zu den größten Skulpturen Le Vas aus dieser frühen Phase. In unserem Interview berichtete Le Va, dass er dem Museum eine Liste mit den gewünschten Materialien zukommen ließ und Anweisungen gab, wie die Filzstücke und Filzschnipsel herzustellen und zuzuschneiden seien.⁵⁸

Die Materialien, Filz und Alustangen, wurden also 2006 neu gekauft, das Material der Skulptur aus dem Jahr 1967 ist nicht mehr vorhanden. Auch der Zuschnitt der Teile wurde vom Museum ganz oder teilweise übernommen. Den ersten Aufbau übernahm Le Va 2006 im Dallas Museum of Art selbst. Nach Angaben des Museums wurde der Aufbau fotografisch dokumentiert, in Worten beschrieben und die Lage der Skulptur im Grundriss des Ausstellungsraumes eingezeichnet. Leider war es nicht möglich, den Lageplan einzusehen.

Nach dem Abbau wurden die Materialien der Installation repariert und einzeln verpackt. Komplexere Filzrollen wurden so verpackt, wie sie in der Skulptur von Le Va arrangiert wurden. Weitere Installationen der Skulptur werden in Zukunft vom Museum selbst durchgeführt. Eine detaillierte Installationsanleitung wurde von Seiten der Galerie⁵⁹ in Aussicht gestellt, ist aber bisher noch nicht im Museum eingetroffen. Noch offene Fragen von Seiten des Museums beziehen sich auf die Alterung, den Austausch und die Konservierung/Restaurierung der Materialien und die Dimension der Skulptur, die in den Angaben als ‚variabel‘ bezeichnet wird: *“As previously mentioned, the issue of not having a formal installation diagram is considered a problem for registrarial purposes, if not for conservation. Additionally, we have not had proper communication with the artist regarding the long term care of the piece: When should the felt be replaced—as it fades? As the edges fray? As the pieces stretch? When the time comes that we no longer have reserves of the felt, do we match the pieces we have with the originals based on color and texture? The invoice originally stated the dimensions as “variable”, which questions whether or not each installation changes the shape of the object. Should each of these be vetted through Mr. Le Va and his studio?”*⁶⁰ Dazu muss man sagen, dass Le Va kein Studio mit Assistenten unterhält. Für die Dokumentation der Skulptur empfahl Le Va dem Museum eine Gesamtansicht in möglichst orthogonaler Ansicht: *“Somehow get on a very tall ladder and take photos of looking down on it.”*⁶¹ Abbildung 102 zeigt die Skulptur in dieser Ansicht, die vom Museum angefertigt wurde. Ausserdem sei es seiner Meinung nach hilfreich, die Skulptur in einzelne Abschnitte einzuteilen.⁶²

Plus, Minus, Backward, Forward, 1967/ 2009 Yale University Art Gallery

Plus, Minus, Backward, Forward, 1967 trug ursprünglich den Titel „8 sheets – 4 sections“ (Abb. 101). Barry Le Va änderte den Titel nach dem Aufbau 2009 als Reaktion auf den dortigen Entstehungsprozess.⁶³

Von Le Va selbst erhielt das Museum im Vorfeld eine Skizze, die die Skulptur in vier Abschnitte untergliedert und mit Maßangaben versehen ist (Abb. 102) und eine Zeichnung, die Le Va ‚isometric plan‘ (Abb. 103) nennt. Diese Zeichnung ist allerdings keine isometrische Ansicht im strengen Sinn, erlaubt

aber eine bessere räumliche Vorstellung der Skulptur. Die zwei Zeichnungen zeigen unterschiedliche Vorschläge für eine Skulptur. Das Museum entschloss sich auf Grundlage dieser Zeichnungen die Skulptur anzukaufen. Die Materialien wurden 2009 bestellt. Auch für diese Reinstallation verwendete Le Va keine Materialien aus einer vorangegangenen Installation. Das Museum verfügt über eine detailliert ausgearbeitete Dokumentation des Aufbaus, die auch auf Video aufgezeichnet ist.⁶⁴ Sämtliche Bestandteile sind inventarisiert⁶⁵. Der Künstler selbst fügte eine Zeichnung hinzu, in der Anzahl und Art der Einzelteile festgehalten sind.

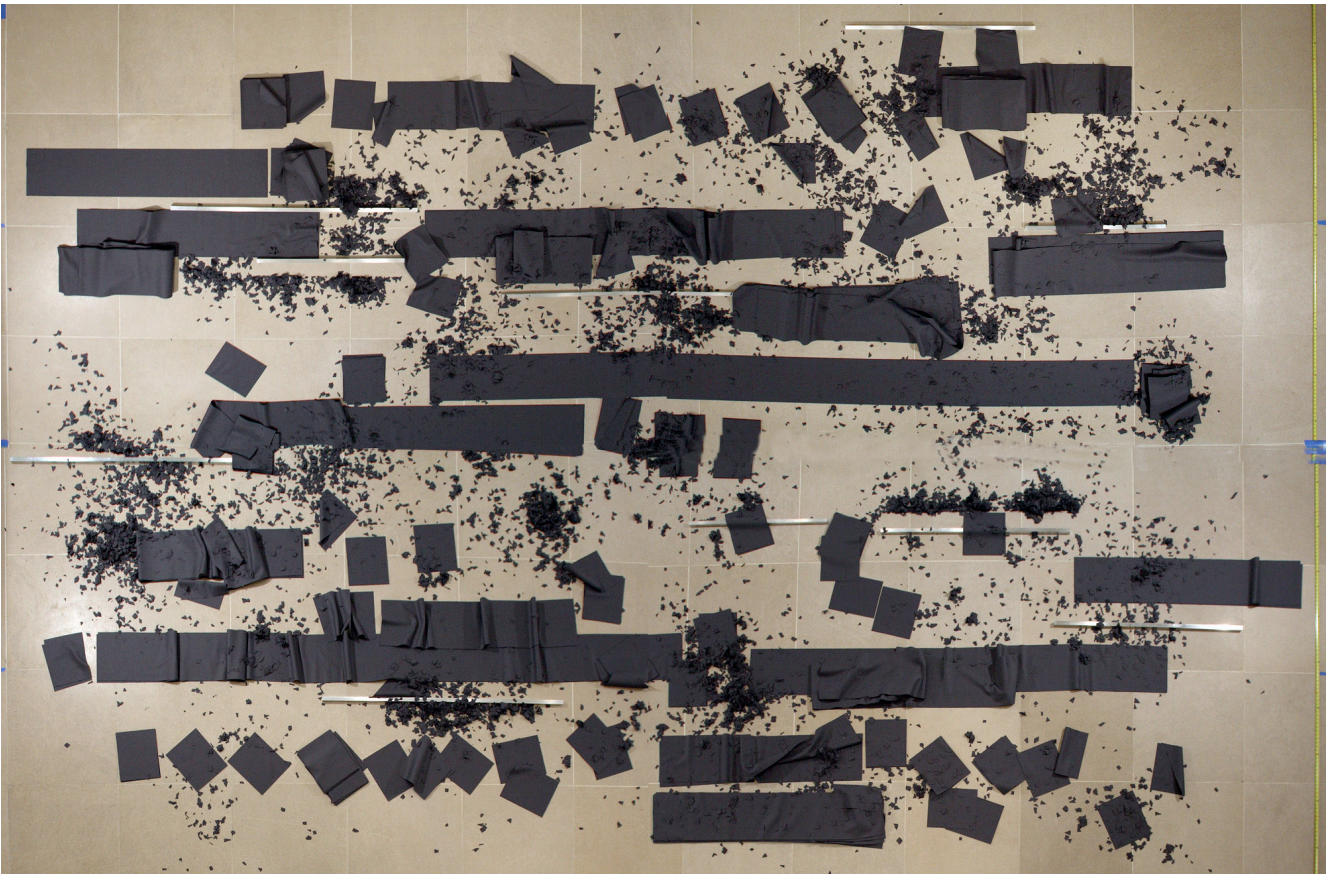
Die einzelnen Schritte des Aufbaus wurden von den Registraren und Restauratoren in einem Text beschrieben. Zudem gibt es vier Seitenansichten der 4 Sektionen, in die die Skulptur eingeteilt wurde, mit Maßangaben und einige Fotografien, die das Schneiden der Filzstücke und -schnipsel zeigen.⁶⁶

Die Einmessung der Einzelteile in den Raum ist nicht erfolgt, die Abstände der Einzelteile zueinander sind dokumentiert, ebenso die Größe der Einzelteile und die Gesamtmaße der Skulptur.⁶⁷

Die endgültige Positionierung im Raum fand Le Va erst nach einigen Versuchen: *“The object was first tried in strict horizontal orientation to the room. That was found to be too static and lacking space around the object. Then it was tried at 45 degrees to the room, so that it was somewhat horizontal to the viewer upon entry. That position was rejected because of the doorway into the prints/matting hallway. Then it was positioned in a similar general orientation, but at an angle that was parallel to the ceiling triangles. Barry chose a final position that was slightly off parallel to the ceiling triangles.”*⁶⁸

Ich zitiere diese Stelle deshalb so ausführlich, um zu zeigen, wie Le Va sich erst vor Ort von den dortigen Begebenheiten inspirieren lässt, um zur richtigen Positionierung seiner Skulptur zu gelangen.

Von *Plus, Minus, Backward, Forward, 1967* gibt es interessanterweise zwei Versionen, die zeitgleich aus dem gleichen Ausgangsmaterial entstanden sind.⁶⁹ Der Gedanke hinter dieser ‚Klonung‘, die in dieser Form von keiner anderen Institution durchgeführt wurde, ist, wenn die erste Skulptur nicht mehr ausstellbar ist, tritt die zweite an ihre Stelle. Le Va betrachtet die beiden Skulpturen als völlig identisch in ihrer Bedeutung und Wertung. Die unvermeidlichen, formalen Unterschiede zwischen beiden Ausführungen betrachtet Le Va als Teil des



100
Barry Le Va, Cut, Placed Parallel, 1967, Dallas Museum of Art
2006

Prozesses.

In den vorliegenden Schriftstücken finden sich zudem weitere Anhaltspunkte für die Platzierung der Skulptur im Raum: die Skulptur sollte in einem eigenen Raum installiert sein oder zumindest nicht in der Zusammenschau mit anderen Kunstwerken gezeigt werden. Der Betrachter sollte die Skulptur umschreiten können.⁷⁰

Die vier Beispiele zeigen, dass die Museen oder Sammlungen den Aufbau der Arbeiten gemäß Künstlerintention theoretisch selbst durchführen können, bis auf das Whitney Museum of American Art. Hier ist es nach wie vor der Künstler selbst, der die Arbeit auslegt. Alle Skulpturen sind zum gegenwärtigen Zeitpunkt eingelagert und können nicht vor Ort betrachtet werden. Bisher hat nur die Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea in Porto ihre Skulptur selbst und mehrfach aufgebaut. Alle anderen Skulpturen sind mehr oder weniger detailliert dokumentiert, aber wurden bisher nicht erneut ohne den Künstler installiert. Eine Aufbauanleitung besitzt nur das Museum in Porto, die allerdings äußerst knapp ist. Alle vier ‚Distributions‘ wurden in den letzten 15

Jahren angekauft und werden selten gezeigt. Insofern schien die Dringlichkeit eines erneuten Aufbaus auch ohne den Künstler bisher noch nicht gegeben.

Parameterdarstellung

Folgende Parameter beziehen sich nur auf die ‚felts‘.

Konzept

Le Vas ‚Distributions‘, darunter insbesondere die ‚felts‘, in denen er vornehmlich mit Filz, Kugeln und Alustangen arbeitet, sind wie Zeichnungen im Raum: ausgelegte, fallengelassene, geworfene, miteinander verwobene Gegenstände, die nicht fixiert sind. Das Interesse des Künstlers liegt darin, Beziehungen zwischen diesen Gegenständen und zum umgebenden Raum zu schaffen, aufzuzeigen und zu markieren. Die Skulpturen sind für Le Va Interventionen im dreidimensionalen Raum, gleichsam Spuren und Zeugnisse einer vorangegangenen Aktion. Der Platzierung der Gegenstände geht meist eine Zeichnung voran, in der Le Va grundsätzliche Anordnungen entwickelt. Diese Zeichnungen versteht er nicht als Anleitungen zur Ausführung der Skulptur, sondern als Improvisationsgrundlage für ihn selbst. Es ist die Aktion, der Entstehungsprozess,



101

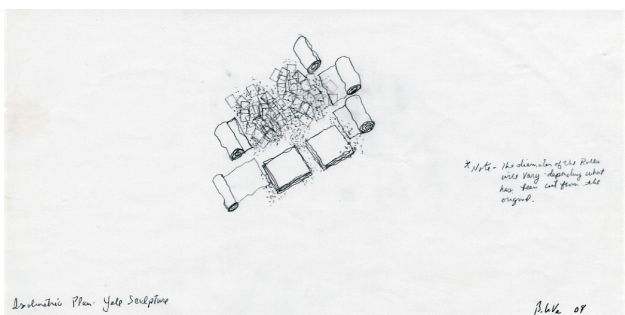
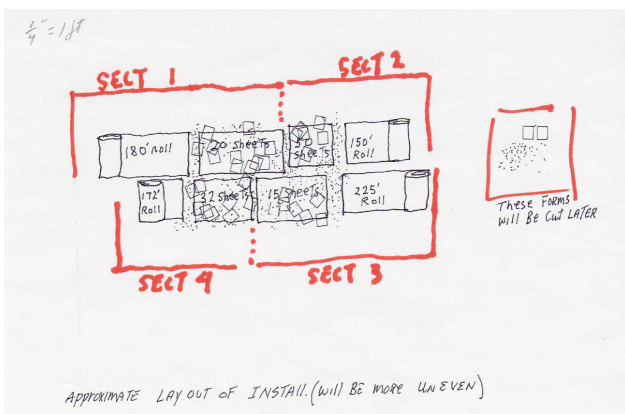
Barry Le Va, Plus, Minus, Backward, Forward, 1967/2009, Yale University Art Gallery

102 (mi.)

Barry Le Va, Skizze zu "Plus, Minus, Backward, Forward", 1967/2009

103 (u.)

Barry Le Va "Isometric Plan – Yale Skulptur", 2008



der sich in den Anordnungen ablesen lässt und zu deren Ergründung und Rekapitulation der Künstler den Betrachter auffordert. Allerdings rein mental, visuell, es gehe hier nicht um Partizipationskunst. Den Betrachter bei dem Versuch, die einzelnen Entstehungsschritte und Bezüge zu ergründen, in die Irre zu führen, seine kausalen Überlegungen ins Leere laufen zu lassen, ist ein Anliegen des Künstlers. So bleiben seine Skulpturen auch bei intensivster Auseinandersetzung kryptisch, aporetisch und chaotisch, in dem Sinn, dass Erwartungen immer wieder gebrochen werden. Die Titel sind dabei Hinweise zum Nachvollzug des Entstehungsprozesses.

Material

*"Because Le Vas work is a model, its material substance is not the essence. Rather, it is an example of Gödels proof that something exists without necessarily producing something for inspection."*⁷¹

Das Material ist für Le Va nicht individuell oder spezifisch einzigartig. Wie sein Verfahren bei Wiederholung einer Skulptur zeigte, forderte der Künstler für jede erneute Ausführung neues Material an. Dies hängt natürlich auch damit zusammen, dass hier besprochene Skulpturen originär aus den 60er Jahren stammen und erst in den 90er Jahren vermehrt von Sammlungen angekauft wurden

und das ursprüngliche Material längst nicht mehr vorhanden war. Aber auch in unserem Interview gab der Künstler an, dass verändertes oder degradiertes Material am Besten mit Gleichartigem auszutauschen wäre: *“Or exchange them, because I have the number and all those felt pieces are from Germany. And I order always the same number, the color and the weight.”*⁷² Ab welchem Punkt der materiellen Veränderung er das Material austauschen würde, ist allerdings nicht klar.

Aber auch das Material für einen erneuten Aufbau wiederzuverwenden, kann der Künstler sich vorstellen, allerdings davon abhängig, was schneller geht: *“Sometimes it is just faster to redo it. Buy the felt, get the string and just redo it.”*⁷³

Nun sind die Materialien, die Le Va verwendet aufgrund ihrer Materialeigenschaften nicht per se vergänglich oder unterliegen einem rapiden inhärenten Verfall. Für die Filzarbeiten kommen Filz⁷⁴, Alustangen, Glas und Kugellagerkugeln aus rostfreiem Edelstahl zum Einsatz. Weniger häufig auch synthetische Schnüre. Oder wie bei *Untitled, #2* gefärbte Leinwand und eingefärbte Holzstücke.

Die Materialien wählt Le Va weniger wegen ihres semantischen Gehaltes aus, sondern vielmehr wegen ihres spezifischen Verhaltens während einer Aktion, so solle die Leinwand bei *#2* wie ausgegossenes Wasser auf dem Boden zu liegen kommen. Die Leinwand ersetzte er bereits früh durch Filz, weil dieser beim Schneiden nicht ausfranst, sondern konkrete Kanten und Grenzen behält.⁷⁵ Auch diese Entscheidung gründet auf den Materialeigenschaften und deren formalen Spezifika, ihrer Handhabbarkeit und Verarbeitbarkeit. Alustangen verkörpern für ihn Beständigkeit, Konkretheit, er legt sie aus und markiert damit Grenzen als konkrete Aussage. Die Kugellagerkugeln hingegen bergen für den Künstler das Potenzial zur stetigen Veränderung aufgrund ihrer Kugelform. Auch hier geht es dem Künstler nicht um materielle Veränderung, sondern um die Veränderlichkeit der Form der Skulptur: *“The ball bearings became part of the work because I wanted something that was really unstable. Meaning that I could drop them and they would roll according to the level of the floor. So they were always unstable.”*⁷⁶

Die Materialien werden vom Künstler kaum bearbeitet, lediglich zu bestimmten Größen zugeschnitten. Aber auch dieser Schritt kann nach seiner Anleitung von anderen ausgeführt werden, bisher war der Künstler vor Ort und dirigierte den

Zuschnitt.

Zeit

Zeit ist für Barry Le Va eine Größe, die er in seinen Skulpturen darstellt. Die einzelnen Handlungsschritte des Entstehungsprozesses stehen in einer zeitlichen Abfolge, eine Aktion folgt auf die nächste. Mit konkreten Zeitangaben arbeitet Le Va z. B. bei *Velocity Piece # 1* aus dem Jahr 1969. Der zeitliche Abstand zwischen A und B, der rennend zurückgelegt wurde, beträgt 30 Sekunden. Hier wendet Le Va Zeit als exakte Größe an, ansonsten prägt der Faktor ‚Zeit‘ sein Werk eher in der Darstellung oder Markierung von zeitlich aufeinanderfolgenden oder gleichzeitigen Abläufen und Ereignissen: *“Elements, arrangements, and locations that comprise the sculpture may be the results of mental images, fleeting glimpses, or close observations. The situations may have occurred simultaneously in the same place, but unrelated, or they may have occurred at different times and different places, or a combination of all these.”*⁷⁷ Die Skulpturen sind dabei die sichtbaren Spuren dieses Ablaufes: *“A case in point was Daniel Spoerri. He interested me the most. Spoerri wrote this one book “An anecdoted Topography of Chance”, in which he maps what’s leftover on the table at the end of a dinner party. I found the notion of the residue, and the specific act of mapping a duration of time interesting.”*⁷⁸

Die Skulpturen sind wiederholbar gedacht⁷⁹, als Memorisierungshilfe nutzt der Künstler bei der Wiederholung der Arbeit in einem anderen Raum und Kontext Zeichnungen und Fotografien früherer Installationen. Veränderungen des Werkes von Aufbau zu Aufbau als Reaktion auf den jeweiligen Raum und Kontext sind in einem gewissen Rahmen intendiert, für Barry Le Va ein Zeichen der fortwährenden Gegenwärtigkeit seiner Skulpturen: *“Just to get that sense of a nowness of it. When I name nowness means it is not like a facsimile, it’s like there is a presence to the activity within present time. Meaning that sometimes you don’t arrange it. You just drop it.”*⁸⁰

Veränderungen der Materialien und Alterungserscheinungen sind kein Thema für den Künstler. Im Gegenteil, Materialien, die durch äußere Einflüsse oder innere Prozesse stark verändert wurden, würde der Künstler mit gleichartigen, neuen Materialien ersetzen.⁸¹ Auch ein Ausdruck seines Wunsches, nach fortdauernder Gegenwärtigkeit

der Skulpturen. Allerdings scheint es nicht so, als habe der Künstler eine bestimmte Vorstellung von der Dauer seiner Skulpturen, auch, wenn sie Ergebnis von Ereignissen sind, kann eine gefundene Anordnung ohne Veränderung permanent gezeigt werden. Aspekte einer erwünschten Wandelbarkeit und Veränderung treten von Seiten des Künstlers erst dann auf den Plan, wenn das Werk in einen anderen Raum transferiert oder erneut aufgebaut wird.

Form

Die Form, die die Skulptur durch das Auslegen und Arrangieren im Raum erhält, ist nicht fixiert. Die Skulpturen bestehen aus losen Einzelteilen. Hier kommt der Wunsch des Künstlers nach fortwährender Gegenwärtigkeit und Wandelbarkeit wiederum zum Ausdruck: *“So it is constantly in the state of flux. Those have always been my intentions. It has a beginning obviously but you never know what the end is, so there is always a sense of unstableness to it.”*⁸²

Die Formfindung ist eine Reaktion des Künstlers auf den Raum, die Situation und das Verhalten des Materials in der Aktion. Dabei folgt der Künstler einem vorher ersonnenen Plan, den er jedoch bei jedem Aufbau an neue Begebenheiten anpasst und variiert. Die Skulpturen zeigen Elemente und Strukturen, die bei jeder Ausführung zu finden sind, aber auch Abweichungen, ähnlich einer Improvisation über ein bestimmtes Thema. Die konstitutiven Elemente und die Bereiche der Improvisation kennt allerdings nur der Künstler selbst im Detail. Die vom Künstler noch akzeptierte Veränderung ist schwer zu bestimmen. Die Tatsache, dass die Skulpturen bei jeder erneuten Ausführung den gleichen Titel trügen, mache sie zur gleichen Arbeit: *“I mean whether you set it up or I set it up the second time, it is coming out different. It is just going to resemble. It is still the same piece, because it still has the same title.”*⁸³ Jedoch gäbe es auch einen Punkt, wo es zu einer anderen Arbeit werden könne: *“Unless it is totally, radically different, then it does make a difference. It becomes another piece or an emulation of it.”*⁸⁴

Im Kapitel Erhaltungsstrategie und der Darstellung der beiden Beispiele *Double Join* und *Equal Quantities* werde ich darauf genauer eingehen.

Sprechen wir von Form, ist es nicht nur die Form der Einzelteile, denen Le Va in seinem Spätwerk mehr Bedeutung zumisst, sondern die Anordnung der Teile zu einer Gesamtform oder Gesamtformen

mit bestimmten Merkmalen: *“Not only shapes, but distances, clusters, groupings, arrangements, etc.”*⁸⁵

Raum

Der Raum ist ein wesentlicher Parameter, der die Skulptur Le Vas formal und inhaltlich bestimmt. Der Künstler greift die architektonischen Eigenheiten des Raumes auf und konfrontiert die Anordnungen der Einzelteile mit dem spezifischen Ort. Hier fehlen noch wichtige Informationen, um darzulegen, wie Le Va ‚Raum‘ sieht und wie letztendlich die Skulptur auf den Ort reagiert. Möglicherweise ist ein Verständnis dieses Aspektes in all seinen Facetten nicht möglich, da es sich hier um sehr vielschichtige Entscheidungen und Assoziationen handelt, die der Künstler selbst nicht eindeutig formulieren kann.

Für *Untitled, #2* finden wir in der Anleitung: *“The area of the installation depends on the space.”* Welche Fläche nun die Skulptur in Beziehung zum Raum einnimmt, ist nicht weiter beschrieben und gibt zu wenig Informationen für eine erneute Ausführung, die auf den Raum reagieren könnte. Die Frage wäre, nimmt die Fläche der Skulptur proportional zur Raumgröße zu? In der Literatur gibt es Meinungen, die genau diese proportionale Beziehung zum Raum für die Skulpturen Le Vas als gegeben erachten: *„Auch geht er selbst bei der Reinstallation seiner Arbeiten immer wieder von diesem Plan aus, der eine Vorstrukturierung der einzelnen Materialien, multiplizierbar je nach Größe des Raumes, enthält.“*⁸⁶ In dieser Grundsätzlichkeit, die die Transferierung in einen anderen Raum um einiges einfacher gestalten würde, gilt dies leider nicht. In unserem Interview gab der Künstler an, dass er zumindest bei *Double Join* nicht über eine proportionale Vergrößerung oder Verkleinerung der Skulptur in Abhängigkeit zum Raum nachdenken würde.⁸⁷

Dann wiederum spricht der Künstler von der Anpassung an den Raum unter dem Gesichtspunkt der Logik, die er in seinen Skulpturen verfolgt: *“Space just becomes a prop. I may think of it in terms of small, medium or large, so I may choose the scale according to the logic of what I am after in the piece. What I don’t want to do is to spend three days changing the space into a perceptual environment. If all of a sudden the space seems tilted or it starts leaning this way or that way, I am happy, but I didn’t plan it that way. I like the work to do that. I am interested in unrelated things, becoming related by proximity.”*⁸⁸ Diese Bezugnahme ist höchst subjektiv. Sie ist der

subjektiven Einschätzung des Künstlers geschuldet. Spricht der Künstler über den Aspekt Raum und die Interaktion mit der Skulptur, verwendet er Begriffe wie Grenzen, „boundaries“, Beziehungen, „relations“, Nähe, „proximity“, äußere und innere Bereiche, „inner and outer spaces“.

Konkret kann nur für *Double Join* und *Equal Quantities* aufgezeigt werden, worauf es dem Künstler bezugnehmend auf den Raum ankommt.

Die Anleitungen zur Installation dieser zwei Arbeiten finden sich im Anschluss an das Kapitel zu Barry Le Va.

Überarbeitetes und gekürztes Gespräch mit Barry

Le Va am 23. August 2010 in New York.

(ungekürzte Transkription des Gesprächs Archiv SM)

Die Sammlung Michalke in München besitzt drei Skulpturen von Barry Le Va, die der Künstler selbst im Jahr 2003 im Anwesen des Sammlers installiert hat: *Double Join*, 1968, *Equal Quantities: Placed or Dropped IN, OUT, AND ON IN RELATION TO SPECIFIC BOUNDARIES*, undatiert (im Folgenden *Equal Quantities*) und *SHATTERSCATTER-ON CENTER SHATTERED* (*within in the Series of Layered Pattern Acts*), eine Glasarbeit. *Double Join* war 2007 Teil einer Ausstellung in der Metropol Garage, München und 2012 im Museum Wiesbaden, *Equal Quantities* war 2011 in der Ausstellung 'Raum der Linie – Amerikanische Zeichnung nach 1960' in der Pinakothek der Moderne, Graphische Sammlung, München, zu sehen. In beiden Fällen war es dem Künstler selbst nicht möglich anwesend zu sein. Das Vorgehen bei der Re- und Deinstallation von *Double Join* wird im Kapitel Erhaltungsstrategie zu Barry Le Va ausführlich dargestellt. Das Interview behandelt nachträglich den Umgang mit *Double Join*. 2007 war es nicht möglich, den Künstler zu befragen. Für *Equal Quantities* hingegen wurden vorbereitend zum geplanten Aufbau in der Pinakothek wichtige Punkte, wie Raumbezug etc., mit dem Künstler thematisiert. Das Gespräch wurde in seiner Wohnung in Manhattan geführt.

SM: I think we are now just right in the middle of what is my main concern. Markus Michalke has three of your works, three sculptures, one is *Double Join* another *Equal Quantities*...

BL: ... and a glass piece.

SM: I guess you know that *Double Join* was shown in Munich.

BL: Well, you set it up and you showed me the photos.

SM: I thought it is really a pity that you couldn't come or that I couldn't contact you before I did that work, because I thought it is kind of essential.

BL: It was fine.

SM: Do you have the catalogue?

BL: Yes, I do have that. You took the same piece and put it into a bigger space. It is okay.

SM: That is okay?

BL: Yes.

SM: The whole situation was different, because here are the windows, they were on the other side in the former space and it was quite narrow, because the space was much smaller. And you couldn't really walk around, so you could just step in and then you were directly in the sculpture.

BL: Well, that was okay. But that was probably my fault. But now once you put it into a bigger space, it's fine. And all the configurations are fine. Actually I thought it was very good, very good setup. There are a couple of parts that didn't matter meaning that sometimes some of the angles were more angular than curved. It looks like in a sense of certain points like broken bones.

SM: Maybe that is the result of my activity.

BL: No, that's okay. I thought it was fine. I mean if I had set it up, it would have been set up probably different anyway. I mean whether you set it up or I set it up the second time, it is coming out different. It is just going to resemble. It is still the same piece, because it still has the same title.

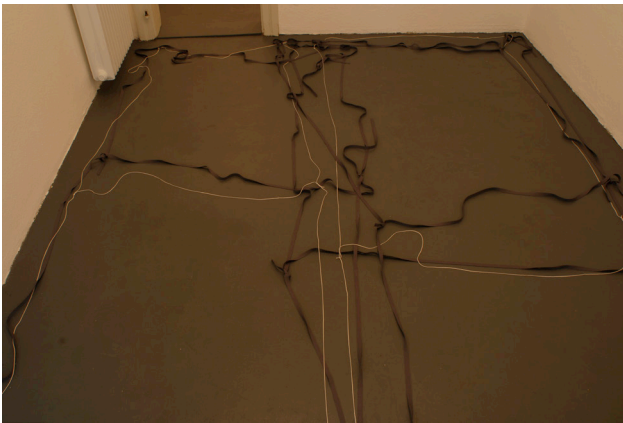
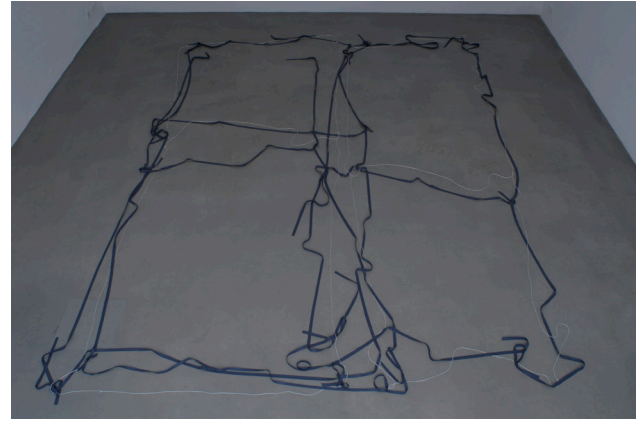
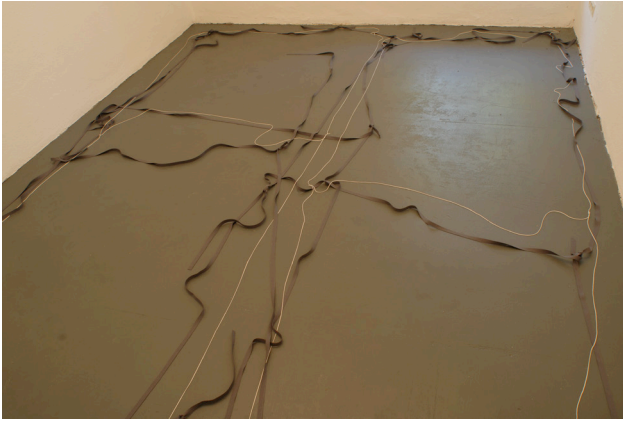
SM: So these slight differences are not a problem for you?

BL: No, not at all.

BL: I think the problem here is not how it is set up. In the photographs there [Ausführung 2003] you can see the string, in the photographs here [Ausführung 2007] you can hardly see the string. And there you can really see it.

SM: I think this is due to the light, it is the photograph.

BL: The string is as important as the felt. And you can really see it in contrast to like its two different size lines, its like drawings with two media. And here you barely see the string. But that's because of the



Barry Le Va, Double Join, 1968

links:

Installation im Anwesen des Sammlers, 2003

rechts:

Installation in der Metropol Garage, München, 2007

photo. It has nothing to do with how you set it up.

SM: My first thought, when Markus asked me to transport this work, was, if you are all right with the fact that another person does it.

BL: I don't mind. It has to be. I wouldn't set it up the same. I wouldn't look at the picture. I would just do the same process. I would look at the picture and keep going back and forward. But I know it would end up looking entirely different in an sense let's say to the original photo.

SM: You would enrol the felt and bring it out again?

BL: One of the problems with that is: how do you keep the order with that string, with the felt, because a lot of it goes underneath and wraps around and over and under? I mean that's why there is more tension in this because you see the string goes in so many different directions and over and under and everything.

SM: My next consideration was, this [Ausführung 2003, Anm. d. A.] is an result of an activity...

BL: Yes, and that [Munich, Anm. d. A.] is a result of your activity copying that activity. And if you see that [Ausführung 2003, Anm. d. A.] as a model to hopefully get that [Munich, Anm. d. A.]. You have to take some liberties. You know what I mean, just to get that sense of a nowness of it. When I name nowness means it is not like a facsimile, it's like there is a presence to the activity within present time. Meaning that sometimes you don't arrange it. You just drop it.

SM: And now that is the point...what I did: that form is so complex, so at the beginning we just documented it. Then I thought if I would enrol the felt and string and bring it out like reenacting the activity, it would be probably very hard to get the form. And as I didn't speak with you before I didn't know what is more important the process of doing it, the activity or the form it had in this version.

BL: *Close, but not exact.* You can never get it exact. So at certain parts you can have to take liberties, you can have to go to the activity. And say, well I think he did this...and you can have to try it to see if there is

any spontaneity to it. And if it doesn't feel right, you may have to kick it or do something to it.

SM: Or repeat it?

BL: Ja.

SM: It would be totally okay for you, if it would be my hand doing that activity, making that process and trying to be as close as possible.

BL: Let's say to get the sense of it, the feeling of it.

SM: And this is something really tricky!

BL: Of course it is.

Now, that's a piece I did for the Dallas Museum of Art [*Cut, Placed, Parallel*, 1967, Dallas Museum of Art, Anm. d. A.] and they have to do the kick up, they measured it, they took photographs, these are my photographs, just to document it.

SM: What's the name of it? Is it Four Sections?

BL: I think, probably Four Sections Placed Parallel. Or Four Sections Cut Placed Parallel.

SM: And the grid underneath is the floor?

BL: That's the floor.

SM: It's out of felt, aluminium, felt particles.

BL: And sections cut. Like that may have been cut from something longer and then moved over. Everybody takes liberties.

SM: This work is sold to a museum. And whenever they reinstall it, they...

BL: I have no idea. I installed it first and then I just said: there, it is. They said, what we do with it now? I said, well you make sure that you talk to your conservator, how to pack it, I suggested that they separate everything. And all the strips they roll up and somehow get on a very tall ladder and take photos of it looking down on it. And then try it from there. Take as many photos as you can. And do it by sections, I suggest that they divide it into four parts.

SM: So, when they reinstall it, it is certainly another activity, another action than the one you did when you installed it first.

BL: Yes, because I did it on side. But they had actually brought everything out for me already. I told them everything I needed, and they came with those big carts with everything laid down, not on the floor, just laid down on these carts and then I said you have to leave a certain amount for me to use to add to it or change it or stack on top of another or whatever. So that was done, but they had the basic elements cut out. And then I just arranged them. And they took photographs while I was doing it.

SM: Markus has a video, showing you installing the pieces at his place.

BL: I am sure he does, because I do recall him walking around with his video camera. Especially while doing the glass piece.

SM: This piece [Dallas Museum, Anm. d. A.] is similar to Equal Quantities concerning the material and the way it is done with these several layers.

BL: Yes. I mean some of these [felt pieces, Anm. d. A.] have two or three different sizes, so you see the end of one and you see another one that's moved over... Slightly difference is not going to make any difference. It is just not. I mean you're being a conservator you are trying to be really exact. It cannot be exact. I mean I've set up a piece for the Whitney, one the Whitney owns, I've set it up five times and it comes out different every time.

SM: Do you think it makes a difference when you do it or when the conservator does it?

BL: Do I think it makes a difference to the art or do I think it makes a difference to an audience? An audience is not going to know. Because when it is reset up, they probably assume somebody had to set this up. Whether it was the artist or not that's up to them to probably ask somebody, but I don't think they are going to tell the difference. I don't think the audience spend much time with the work. I think they just walk in and look at it and turn around and walk out. I don't think that the question or what you are asking me enters an everyday audiences mind. I

think they just assume the artist set it up. No matter what form it ends up taken. Whether there are some decisions that you make, when I am not there. They're not gonna know who's decisions that are.

SM: Do you think it makes a difference for the artwork?

BL: Unless it is totally, radically different, then it does make a difference. It becomes another piece or an emulation of it. It is the same piece but in a different state, *because they always have the same title*. So it is constantly in the state of flux. Those have always been my intentions. It has a beginning obviously but you never know what the end is. So there is always a sense of unstableness to it. So if you do it and I came in and looked at it and would say, Jese, I would have done it different, I'd probably turn around and look at you and say, God, you did it better than I would. I mean I couldn't do it the same. I wouldn't bother spending time looking at it. I would just go through the same process and do what I did and think how it should kind of look.

SM: Back to *Double Join*. I thought this is an activity that cannot be mine.

BL: Well, you are doing a activity based on my activity.

SM: What I did, was not trying to feel what you felt while doing it.

BL: When I look at all of these pictures [Documentation of dismantling 'Double Join', Anm. d. A.] painstakingly you are trying to be very very exactly. It is almost like redoing a Van Gogh painting exactly. I don't think you should have that responsibility. You cannot reproduce it exactly, so you have to accept that. You have to be comfortable with some liberties you take. Because I am comfortable with the liberties that you can take. Does that makes sense to you?

SM: So the way of transporting it is okay for you?

BL: I am absolutely okay with anything you've done with it.

SM: But there could be other solutions, too. Like really rolling it up and bringing it out again in a much freer way and trying to get as close as possible to the

former version?

BL: Yes. Right.

SM: So it is somehow in the conservators decision which...

BL: Yeah, you should judge it. Now philosophically does that bother you as a conservator?

SM: Choosing that way I made the decision that the form it has is the most important or that version should be kept as it is and tried to be transported as it is as close as possible.

BL: Which is fine, but you going to have to take liberties within that. I give you permission to take those liberties. Markus [Michalke, Anm. d.A.] may not, but I do.

SM: Would you use the same felt and the same string?

BL: Yes. Up to a point. Sometimes it is just faster to redo it. Buy the felt, get the string and just redo it.

SM: But then there are two versions.

BL: That's okay. So you got two for the price of one. Markus would be very happy. Well, I did a piece for the Yale museum [*Plus, Minus, Backward, Forward*, 1967/2009, Anm. d. A.] that was pretty complicated and they measured it out exactly and they even recut the same elements and put them into storage and they asked me, well since we have the other ones in storage while we have the original that we all cut out for you to do it. And then we duplicated everything you had done in terms of sizes and quantities. I said I don't care if you do put both of them side by side. And show your version and my version. I really do not care. It doesn't violate the idea. I mean whether you do it or I do it, and you take some liberties, somebody is going to be taken liberties. It is built into the world almost, I mean, somebody has to take liberties. *I would duplicate the sense, but I do not think I would be able to duplicate the configurations.*

SM: What would you say is the sense of this work?

BL: I don't think that makes your job easier. I am just

trying to really make it easier for you. Don't worry about it.

SM: I don't worry about it. I think it is a challenge, because the form is not fixed and it is so clear that it is due to a process, because you can read the activity by going along the piece.

BL: Well, that's what I am saying about the sense. It is the sense of the activity and the configuration is going to change a bit. But the sense of cutting something, tying it off, doing another one, than bringing the string in either before or after. They criss cross each other, meaning that there could be a area that's a partial layer of felt and then you bring in the string and it kind of goes of to some other part of the space and then you bring in some more felt and then you pull the string and it changes the configuration of the felt. So the whole thing kinds of get interwoven. But when you first look at it you don't realize it until you follow the string or the felt and realize: oh, that's underneath and here it is on top of.

SM: I think I did that for a day - following the line and at a certain point it gets too complex.

BL: I am sure it does.

It is complicated to do. I mean I never know when to stop. At least with this piece for me: don't do too much. Don't do things where you can't see the string or that the felt gets in the way of the string or...keep it complex but also sparse and just follow the lines and the lines are really about an activity - cutting the strips and then making some configurations - it is basically like drawing but my point was making a sculpture.

SM: There are very dense moments but also very light moments.

BL: What I also want to do is to feel frustrating. Kind of empty and the more you look at it the more it gets complex. And it's... I am trying to figure out how to say this metaphorically... in terms of frustrations. Have you ever been sick and had a real high fever? And either when you are asleep or when you are in the state of having that very high fever you get things going on in your head that never kind of result, there is never an end to it. It is I always say: numbers jumping over each other and say, when is it going to get finally to zero. I also had that with the notion of

string that it is like a ball pulling itself apart, but it never ends and then when it kind of ends it starts all over again, but in different configurations and that's what I mean with frustration. Look at this: it is like fever.

SM: Yes, but that process comes out of you. It is connected to your images you have in mind, to your feelings, to your whole thinking of the world, to your special and own philosophy. So that is what leads your hand.

BL: Well, this one ['Double Join', Anm. d. A.] was particularly hard. It would have been easier, if I would have had this space [Metropol Garage, Munich, Anm.d. A.]. This is, as you said, you have to step in, which I finally accepted, I just didn't wanna have it that small, but I did not know the boundaries of what that should been. There is no room for anybody to walk around it. And the only way they can see the whole piece is from the doorway.

SM: If you would have a bigger room, you can always enlarge the sculpture. So that would mean that you really stretch it and enlarge it.

SM: I think with this piece ['Double Join, Anm. d. A.], I am now much clearer about.

BL: I give you Carta Blanche to do whatever you want with it, just keep it close to what you think it looks like.

BL: Well, it probably gives you more spaces to walk into. But I'd probably might not have thought about that.

SM: Next year, in 2011, there will be a show at the Pinakothek der Moderne with your work. Do you know that?

BL: No.

SM: Markus will show some of your drawings. They would like to show Equal Quantities there.

BL: The one that is at Markus' bigger room. I like that piece very much.

SM: He would like you to install the work there.

BL: I will!

SM: Next year you have to come to Munich.

BL: I always like going to Germany.

SM: So, with Equal Quantities. Markus asked me to pack it.

BL: Well, that's easy to pack. What you do is just stack up the rectangles of felt, you put all the bares in a box, you put all the particles somewhere else and you put all the ball bearings in a box. It is very easy. And also what I have to do is look at the picture and I can set it up. *But I may set it up entirely different for the museum. I don't know. But if it is from Markus collection it will be set up probably exactly. And that's something I know, because I have so many photos of it.* And it is simpler, because there are boundaries, there is...

SM: What I did, was taking exact measurements and a lot of pictures.

BL: Well actually, I am happy, you took measurements. I mean, I would just estimate where it would be in the

space, but if the space is different, I would estimated, but it is nice to know, where this is from that wall and so on... is that one really in line with that one...

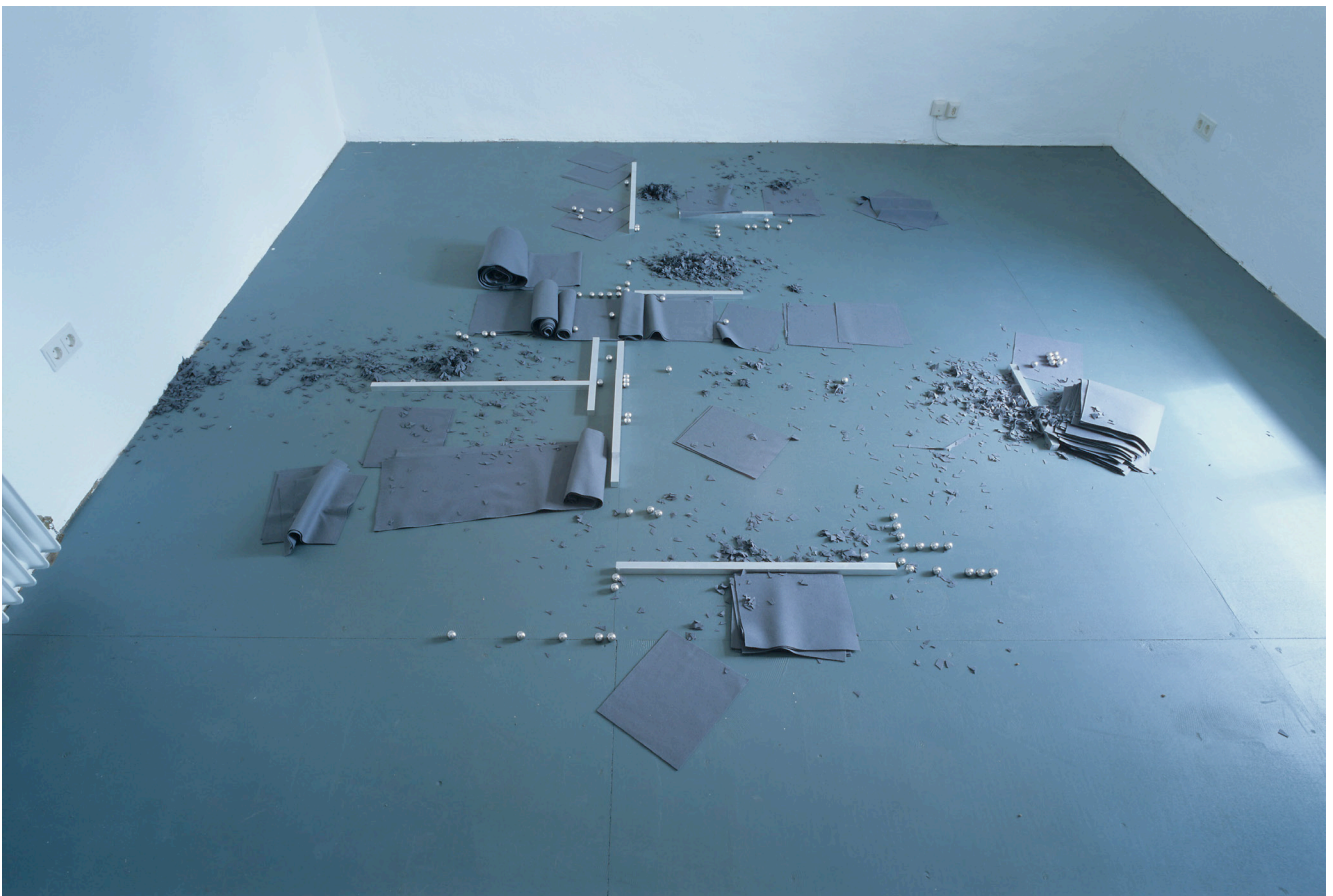
SM: You see this is a technical drawing of it without the felt particles.

BL: That's a beautiful drawing.

SM: It is a digital data and if you have the right software and everything you can just point on a special point and it tells you the exact measurements. Or every kind of relation you would like to know, it is in that drawing.

BL: Well, some are important, some are not. I mean, they are all important, but whether one is an inch of or a couple of centimeters of, it's really not going to matter.

SM: I think in the museum it is planned to have the sculpture in the middle and the drawings on the wall. Can you imagine that?



Barry Le Va, Equal Quantities: Placed or Dropped IN, OUT, AND ON IN RELATION TO SPECIFIC BOUNDARIES, undatiert, Installation im Anwesen des Sammlers, 2010

BL: I can imagine that, but I don't know if I like putting a sculpture in the middle. I tend to always kind of like to come with... not be so much of an icon. As something that is right in the center. I tend to kind of move things off-centered.

SM: It comes very close to the wall, e.g. the felt particles just touched the wall. Is that an important part?

BL: Yes, that is.

SM: So for that part you need a wall to confront with the sculpture?

BL: Well, it may not in terms of... it depends on the space. In this one it was, because ...it is outside of this boundaries but it is within, it makes a point of these boundaries.

BL: In your mind there is that ambiguousness of: are we inside – if that's a boundary line – or are we outside, if that's a boundary line. I don't really give you a configuration of a boundary; the only configuration of a real boundary is the architecture. And the rest is kind of either or. But then if this is inside of that, does that mean that this is inside of those configurations or outside of that? I want them to keep moving.

SM: So, there cannot be a clear answer to that.

BL: No.

SM: So it mostly depends on from which point you are looking at or from your on mental....

BL: Yes.

SM: But that's what the audience should explore?

BL: I gotta do them work. That's the point. There is something about the ambiguousness of the boundaries. I don't wanna anybody to really know much. It is not a picture. And it is not an object, it is almost about real estate. Where are the boundary lines of property? And by their relationship – which one is really which one?

SM: [Concerning 'Equal Quantities', Anm. d. A.] Due

to the light exposure - these parts of the felt lost their color. So they discolored, because they were more exposed to the light.

BL: So, I turn them over.

SM: Would you also exchange them?

BL: Or exchange them, because I have the number and all those felt pieces are from Germany. From Munich, there is only one place I can get felt. Little store across from Beck. And I order always the same number, the color and the weight, I order something like 200 meters or 100 meters.

SM: Even for the works you do here, you use the felt from Germany?

BL: Yes. I mean that whole Dallas piece is german felt. The only felt they have here is synthetic felt. It is much lighter weight...

SM: How did you get to these materials, felt, ball bearings...it was in the sixties, right?

BL: I was in art school.

SM: These materials were not so common.

BL: In fact as far as I know, nobody did it. Until I found out that Joseph Beuys used felt. The felt came from a fellow student. It was a women, she was making banners and she had used felt, so that they would hang straight and then she would use kind of sew pictures on them. And when I first started doing these [works, Anm. d. A.] I was using canvas. And I got very upset with canvas, I dyed the canvas, because the edges would ravel or unravel. And I didn't like that. There was a fabric store, where she used to buy felt and she said "You should use felt", and I said "Why?" and she said "Because it doesn't unravel. It is easier to cut and it is cheap". It became a substitute for something that wasn't working.

SM: And the ball bearings...?

BL: Ball bearings were always used. Before that I used other particles than ball bearings.

SM: The ball bearings are steel?

BL: Yes. The ball bearings became part of the work because I wanted something that was really unstable. Meaning that I could drop them and they would roll according to the level of the floor. So they were always unstable.

SM: Coming back to the sculpture at the Whitney Museum for American Art. This piece looks even more complex than some others.

BL: Yes. Most of them that the Whitney owns. That's the big one in front.

SM: Did you give them any instructions?

BL: I told them that as long as I was alive and any time they show it I set it up.

SM: Do they storage the material?

BL: They storage it. They built cedar boxes for it. And they ordered four hundred more yards of the same felt.

SM: So would you say, that this piece is a piece that only you can install?

BL: No, somebody else did install them before.

SM: But how did they do that?

BL: *I showed them how to do it. There is one that was installed in Madrid and it was Sol LeWitts assistant. So he has to be very exact. And so I set up the piece and told him how to do it and told him what to watch out for, what not to do. And then when he was in Madrid, doing Sols work, he did my piece.*

SM: Kind of a oral history. So for example for the glass pieces there are quite detailed instructions how to do it.

BL: I do it differently every time. And once it is owned I never do that variation again. I have notes of each one.

SM: These glass pieces can be done by anyone? Like Markus could do it?

BL: I mean I did like the first three steps. So then he knows how to do it, how hard to hit it, whatever.

SM: For you it is really not the most important that you do it, out of your hand.

BL: Well, the Museum of Contemporary Art in Los Angeles owns one and they set it up all the time. They know how to set it up, because they have instructions on how to set up. Everybody gets instructions on how to set it up no matter what the variation is. In fact I did just a whole small book of drawings to a collector that just bought another variation and it is very clear. It has photographs, it shows me installing the piece, how to do it. It hasn't been set up, and it also gets a certificate and told him the first it gets set up, I'll do it. And he has to see it and he has to do it. And the sizes of glass, how thick, how many sheets of glass... the layout how they lay on top of each other before they are shattered. Everything.

SM: But then the result of the action is every time a bit different. The way the glass brakes, the way the pieces fall...

BL: Yes. It also depends on what sizes and their orientation.

SM: I found a quote in a article of Robert Storr and he made a comparison of your work and music. He wroted that there is a certain rhythm in it and he compares it with rhythm and counter rhythm.

BL: It is also because he knows that I like music.

SM: Is this something that is familiar to you, that combination of music or rhythm in your work?

BL: No, it is just that there are certain attitudes of music that I liked. And that I found listening to certain kind of music very complex. I want to make complex work. And it also has to do with a lot of drawings, that are like musical scripts. Their are scripts for that can be improvised upon. Like music, meaning some Bach could have wrote it one day, then somebody comes down and replace Bach and takes liberties - like a conservator. But the drawings are only scripts they aren't absolutes.

SM: Your drawings. So they are not like notations for

sculptures. They are separate things.

BL: Well, they are notations for the sculpture but like a musical script is. But within that for that sculpture there is room to improvise. To take liberties.

SM: If you think in that terms, the sculptures always stay contemporary, because you allow them being influenced of present time, the phenomenon of the time being visualized in the piece.

BL: I would absolutely agree with you. That's what I am after. Or that's a major part what I am after. This is at this state of time right now but it wasn't like a year before. I just played it differently before. One of the reasons when I went to art school and I started as a painter and I never could figure out when a painting was finished. So and I didn't like the boundaries of the painting, so somehow I changed it into sculpture and then just decided if I don't know when it is finished why even bother finishing it? Just let it be. To the state of flux.

SM: The way you create your work or the way it is reinstalled it allows other people to participate in the process.

BL: In the process or visualizing it. I want them to be very much part of the piece. I want them to be sucked into that period of time. But I don't want them to fool around and start changing the pieces. Because when they were first shown people did not know what to do. So the audience thought it was about make up your own marks of art. And they start doing things to them. They thought it was like audience participation. And I did pull out a piece of Documenta for that reason. I did a big glass piece for Documenta and people thought they were supposed to walk on it. So they all walked on it. And I thought it is beyond its purpose.

Erhaltungsstrategie Barry Le Va

Barry Le Vas skulpturales Werk umfassend zu bearbeiten, war in diesem Rahmen nicht möglich. Die Betrachtung seines Gesamtwerkes unter erhaltungsstrategischen Gesichtspunkten ist allerdings dringend notwendig.

Die Überlegungen in diesem Absatz beziehen sich nur auf die ‚felts‘, seine frühen Filzarbeiten, die den Scatter – Pieces zugerechnet werden.

Die Materialien, die Le Va verwendet, sind aus konservatorischer Sicht nicht problematisch. Filz, Alu, Glas und Edelstahl sind Materialien, deren materielle Konservierung als restauratorisch-konservatorische Maßnahme geleistet werden kann. Verbliebe eine Skulptur Le Vas in der vom Künstler gefundenen Form am Ort, wäre darauf zu achten, dass die Anordnungen nicht verändert werden. Hin und wieder müsste abgestaubt werden, die Anordnungen anhand von Fotos überprüft und der Filz auf Motten untersucht werden. Mehr wäre nicht zu tun, solange die Anordnungen nicht transferiert würden. Alle Beispiele, zu denen Informationen vorliegen, waren bereits abgebaut und eingelagert und wurden bisher noch nicht ohne den Künstler installiert. Einzig, *Untitled, #2* im Besitz der Fundação Serralves, Porto wurde schon mehrfach gezeigt und ohne den Künstler aufgebaut, dabei handelt es sich allerdings um ein weniger komplexes Scatter- Piece und der Künstler lieferte eine Anleitung zum Aufbau.

Permanent konzipierte Präsentationsorte sind gerade für die zeitgenössische Kunst selten, wechselnde Ausstellungen häufig.

Bis auf den Filz verwendet Le Va alle Materialien so, wie er sie vom Hersteller oder Lieferanten bezieht. Die Filzbahnen schneidet Le Va zu, in Stücke unterschiedlichsten Formats und in kleine Schnipsel. Wie der faktische Umgang zeigte, leitete der Künstler auch andere an, den Filz in Form zu bringen. Die Künstlerhand mit einem eventuell spezifischem Duktus ist für diesen Schritt nicht reLe Vant. Bisher sind die Materialien leicht zu beziehen, die Hersteller und Zulieferer bekannt und noch verfügbar. Aus Sicht des Künstlers könnte für jeden neuen Aufbau der Arbeit, neues Material angefordert werden, das dann erneut in Form gebracht wird. Dazu müssen alle Einzelteile beschrieben sein (Material, Maße, Form, Herstellung), was realistisch durchführbar ist. Im Gegensatz zu Richard Long sind die Einzelteile

nicht spezifisch und komplex geformt, sondern können durch Vermessen eindeutig beschrieben werden (Höhe, Breite, Länge, Dicke, Durchmesser), um die Einzelteile für jede neue Installation erneut anzufertigen. Allerdings müssten dann auch die weiteren Schritte des Auslegens und Arrangierens eindeutig beschrieben sein, da der Künstler während der Installation die Materialien noch weiter formt – z. B. durch Rollen, Quetschen, Falten und Stapeln. Herrscht keine Kenntnis darüber, wie eine spezifische Form entstanden ist, gilt es, das Material in der vorgefundenen Form als integralen Bestandteil des Kunstwerkes zu betrachten und wenn notwendig, Elemente in dieser Form zu verpacken und zu transportieren. Erst, wenn der Akt der Materialformung¹ und der Akt der Materialwahl² ausreichend beschrieben ist, kann sich das Kunstwerk vom Originalmaterial lösen.

Die Parameter, die bei einem Aufbau an einem Ort ohne den Künstler vorallem eine Herausforderung darstellen, sind Raum und Form.

Le Vas Skulpturen bestehen aus zahlreichen Einzelteilen, die unfixiert am Boden arrangiert sind. Teile liegen nebeneinander, übereinander, in linearen Beziehungen zueinander oder in völlig chaotisch-zufälligen Anordnungen. Der Künstler möchte den Betrachter animieren, den Entstehungsprozess der Skulptur zu ergründen, legt dabei immer wieder falsche Fährten. Er arbeitet mit einem Wechselspiel aus direkten, klar nachvollziehbaren Bezügen und verschleiernenden, täuschenden und nachträglich veränderten Strukturen – *“varied forms, both derived from process and logically structured”*³.

Die Wiederholung dieser Skulpturen durch andere ist nach Künstlerintention möglich. Der Künstler rät, den gleichen oder einen ähnlichen Prozess zu durchlaufen: *“A result of your activity copying that activity. You have to take some liberties. Just to get a sense of nowness of it. When I name nowness means it is not like a facsimile, it’s like there is a presence to the activity within present time. Meaning that sometimes you don’t arrange it. You just drop it.”*⁴

Die Aktivität des Künstlers allein aus der Anschauung des Werkes heraus zu lesen, um den Entstehungsprozess zu rekonstruieren, ist nicht möglich. Zum einen, weil der Künstler, wie bereits erwähnt, seine Skulpturen nicht in der

Weise anlegt, dass eine kausale, logische Kette an aufeinanderfolgenden Ereignissen abgeleitet werden könnte und zum anderen, weil ohne den Abgleich mit der künstlerischen Herangehensweise lediglich die Sicht dessen transportiert würde, der den Entstehungsprozess nur durch ein Dechiffrieren der Skulptur rekonstruieren würde. Nelson Goodman wies auf die Untrennbarkeit von Rezeption und Interpretation mit folgenden Worten hin: „Die Mythen vom unschuldigen Auge und vom absolut Gegebenen bilden eine unheilige Allianz. Beide nähren die Vorstellung, der sie entstammen: die Vorstellung vom Erkennen als Verarbeitung von durch die Sinne geliefertem Rohmaterial, und die Vorstellung, dass dieses Rohmaterial entweder durch Purifikationsrituale oder durch methodisches Aufdröseln offengelegt werden könne. Aber Rezeption und Interpretation sind untrennbare Vorgänge; sie sind ganz und gar voneinander abhängig. (...) Man kann Inhalt nicht dadurch freilegen, dass man Schichten von Kommentar abpellt.“⁵

Barry Le Va liefert keine Anleitung zur Wiederholung. Er selbst orientiert sich bei jedem erneuten Aufbau an Fotografien älterer Installationen und Zeichnungen, die für ihn weniger die Funktion genauer Pläne haben als vielmehr Skizzen mit einigen, reLe Vanten Anordnungen sind. Diese Zeichnungen sind zwar für ihn der Ausgangspunkt, die Skulptur kann am Ende aber auch völlig anders aussehen: *“I would just go through the same process and do what I did and think how it should kind of look. I wouldn’t set it up the same. I wouldn’t look at the picture. I would just do the same process - I would look at the picture and keep going back and forward. But I know it would end up looking entirely different to the original photo.”*⁶

Die Arbeit für die Yale University Gallery benannte Le Va nach dem Aufbau sogar von ‘8 sheets – 4 sections’ in ‘Plus, Minus, Backward, Forward’ um, weil er vor Ort zu einer anderen Lösung fand, die zu einer neuen Skulptur führte, die nun auch einen neuen Titel trägt. Auf seine Zeichnungen und Fotografien zur Rekonstruktion des Entstehungsprozesses können wir also ebenfalls nicht zurückgreifen. Denn die Fotografien sind für den Künstler nur ein Anhaltspunkt, sozusagen eine Memorierungshilfe, aber keine bindende Vorgabe: *“I dislike the notion of knowing there is a finished stage. In all the work, I have elements that I can constantly change:*

*the arrangements, their spatial relationship, the content... So, in a sense, they’re never finished. (...) I have my script, and I’m going to work with it, and play around with it, and set it up. There’s no sense in worrying about what it’s going to look like beforehand.”*⁷

Die Intention des Künstlers, seine Skulpturen variabel und fortwährend gegenwärtig zu halten als Reaktion auf Raum und Zeit, wird damit erfüllt. Die Entscheidung, wie sich die Skulptur auf den Ort einstimmt, trifft der Künstler erst vor Ort. Barry Le Va arbeitet nicht mit Assistenten zusammen, die seine Arbeit und seine Herangehensweise kennen und wie im Falle LeWitts oder Sehgal’s die Einrichtung seiner Skulpturen vornehmen könnten. Für den Künstler ist es die Aufgabe von Restauratoren zu entscheiden, wie seine Skulpturen wiederaufgebaut werden könnten.

In unserem Interview wurde schnell klar, wie komplex seine Überlegungen sind und wie subjektiv sein Blick auf die Bezugsetzung von Gegenständen zueinander ist. Bezüge, die für ihn bedeutsam sind, müssen allerdings nicht per se für einen anderen die gleiche Bedeutsamkeit haben. Mit dieser Diskrepanz und dem Zweifel am Wahrgenommenen arbeitet der Künstler: *“The induction of doubt. I would use that phrase, producing a sense of instability. Are we sure of what we’re looking at? Are we sure of the meaning we’re attributing to this? Coding is part of it. Or reading symbols, if you consider that the template comes from and also describes a real situation or a real object that’s already abstracted into a symbol. What I do is I make things and arrange them.”*⁸

Fassen wir zusammen:

1. Barry Le Va betrachtet seine Skulpturen als wiederholbar.
2. Die Hand des Künstlers im Entstehungsprozess ist wichtig.
3. Die Arbeiten sind sein subjektiver Ausdruck als Reaktion auf Umgebung und Zeit.
4. Die Form des Kunstwerkes ist nicht fixiert, sondern verändert sich als Reaktion auf Raum und Zeit von Aufbau zu Aufbau, der Grad der zulässigen Veränderung ist nicht definiert, die Entscheidung über den Einfluß von Raum und Zeit traf bisher der Künstler.

5. Der Raum spielt eine entscheidende Rolle für die Gestalt des Kunstwerkes und die Anordnung der Einzelteile.
6. Le Va gibt keine Anleitung für die ‚felts‘.

Aus diesen Voraussetzungen lassen sich folgende Schritte für einen erhaltungsstrategischen Umgang im Falle einer Transferierung in einen anderen Raum für die ‚felts‘ ableiten. (Grafik 12)

Dokumentation der Arbeiten

Die Dokumentation seiner Arbeiten vor Ort ist von besonderer Bedeutung, da die Skulpturen bei einer erneuten Installation durch den Künstler immer eine andere Form annehmen und die spezifisch gefundene Form einmailg mit dem Ort und der Aktion des Künstlers verbunden ist.

Eine **fotografische Dokumentation** der Skulptur im Gesamten und in Detailaufnahmen ist in jedem Fall durchzuführen. Zusätzlich können **3D-Visualisierungen**, z. B. durch Panoramafotografie⁸, den Raumkontext aufgreifen, dokumentieren und erfahrbar machen. Die exakten Bezüge der Einzelteile können mit **geodätischen Verfahren** dokumentiert werden. Für Le Vas Bodenarbeiten bietet sich eine Photogrammetrie an. Das Einmessen mit einem Tachymeter ist bei metallischen, reflektierenden Teilen schwierig. Aber auch ein Handaufmaß ist möglich. Die Einmessung der Skulptur in den Raum sollte auch erfolgen, ebenso sind Fenster- und Türöffnungen oder andere architektonische Besonderheiten im Grundriß des Raumes einzuzeichnen. An dieser Stelle möchte ich auf die Grundlagenforschung von Maïke Grün et. al. verweisen, die sich mit den grundlegenden Techniken geodätischer Verfahren und ihrer Anwendung auf die Vermessung von Kunstwerken beschäftigt haben und den aktuellen Stand der Technik zeigen.⁹

Essentiell ist ebenso eine **Videoaufnahme**, die den Künstler bei der Installation der Skulptur zeigt, um einen fundierteren Einblick in den Entstehungsprozess der Skulptur zu erhalten.

Theoretisch gibt es zwei Möglichkeiten, Le Vas Filzarbeiten zu transferieren:

1. Die Fixierung der vom Künstler gefundenen Form, die einen Transport erlaubt, ohne den Zusammenhang der Einzelteile aufzulösen. Ähnlich

einer Aufnahme eines Musikstückes, das an anderer Stelle abgespielt wird. Im anschließenden Absatz zu *Double Join*, 1968 zeige ich die Anwendung dieser Möglichkeit. Verloren geht dabei die intendierte Wandelbarkeit der Skulptur, ihre reaktive Gegenwärtigkeit auf den neuen Ort und die Betonung des Entstehungsprozesses. Erhalten bleibt die vom Künstler gefundene Form.

2. Der Abbau der Skulptur in ihre Einzelteile und der Aufbau gemäß einer Notation abgeleitet aus dem Kunstwerk in Zusammenarbeit mit dem Künstler. Eine Notation für eine Skulptur Le Vas kann sich am ‚Gelegten‘, also an der vom Künstler gefundenen Form, oder am Prozess des ‚Legens‘ orientieren, sie kann auch eine Mischung aus beiden Komponenten sein. Die Installationsanleitung zu *Equal Quantities: Placed or Dropped IN, OUT, AND ON IN RELATION TO SPECIFIC BOUNDARIES*, 1967 zeigt ein Beispiel für eine Notation, die sowohl auf fixe Elemente aufbaut, wie auch auf Bereiche, die durch eine Aktion zustandekommen und eine freiere Handhabe erlauben.

Ermöglicht wird durch eine Anleitung zur Reinstallation erst der Abbau von sehr großformatigen, raumfüllenden Arbeiten, die nicht in einen fixierten Zustand überführt werden können. Irreversibel zerstört wird die vom Künstler gefundene Form an einem bestimmten Ort.

Die vom Künstler angestrebte Wiederholung bewegt sich zwischen der Wiederholung seiner Aktivität und Elementen, die fix sind: *“Close, but not exact. You can never get it exact. So at certain parts you can have to take liberties, you can have to go to the activity. And say, well I think he did this. And you have to try it to see if there is any sponteinty to it. And if it doesn’t feel right, you may have to kick it or do something to it?”*¹⁰

In einem Interview mit Liza Bear 1971 erwähnte Le Va eine Art Rezept, das er bei der Auslegung seiner Skulpturen verfolgt: *“I would have a specific program or recipe for a piece knowing that I could change it around according to the requirements of the space. So the postion of the elements could be altered after I had gone through the program. Sometimes I would have a room full of felt units which could be read as five pieces or as one, depending on how you organized what you saw. If I wasn’t satisfied with*

the way it looked, I would kick the felt or shove it around.”¹¹

Dieses ‘Rezept’, das seine Intention spiegelt, zu kommunizieren, ist die Aufgabe des Künstlers, es kann nicht aus dem Kunstwerk selbst herausgelesen werden. Der Neurowissenschaftler Antonio Damasio antwortet auf die Frage, ob es denn mit wachsenden Erkenntnissen auf dem Gebiet der Bewusstseinsforschung möglich sein wird, Zugang zu geistigen Erfahrung eines anderen zu erhalten: *„Der Gedanke, man könne das Wesen subjektiver Erfahrungen erschöpfend durch die Untersuchung ihrer Verhaltenskorrelate erfassen, ist falsch. (...) Das ist der Grund, warum ich aller Wahrscheinlichkeit nach niemals Ihre Gedanken erkennen kann, wenn Sie sie mir nicht mitteilen, und Sie die meinen nicht kennen, wenn ich sie Ihnen nicht verrate.“¹²*

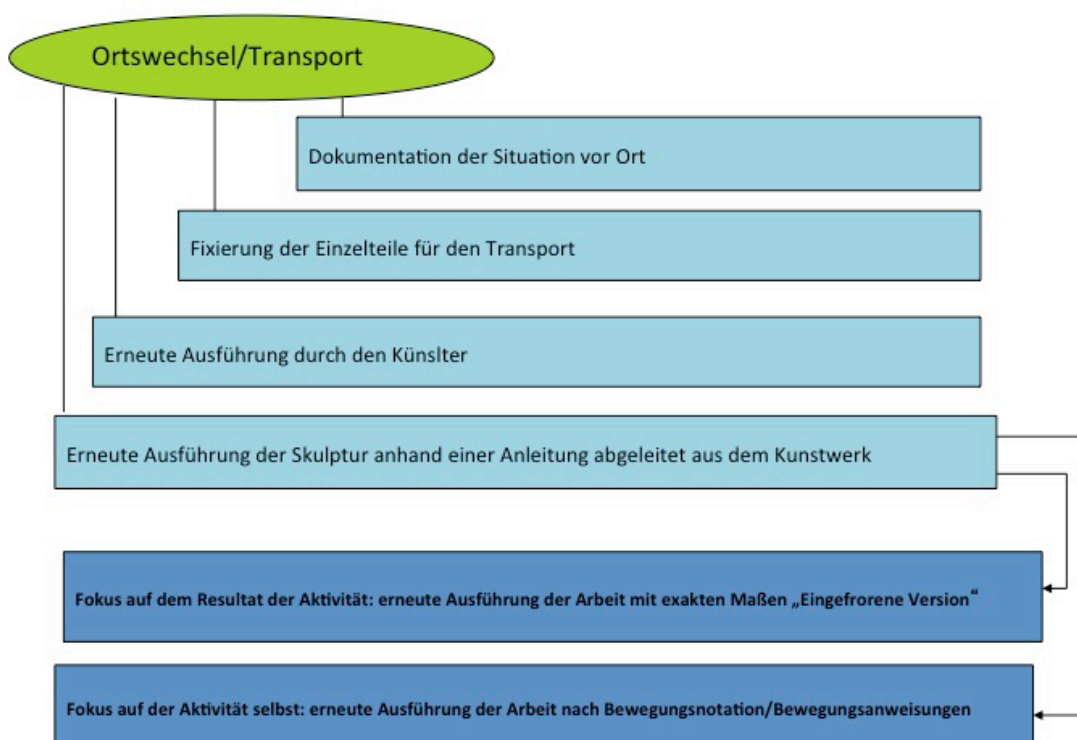
An dieser Stelle kann der Restaurator vermittelnd, im Sinne eines Notators, aktiv werden und gemeinsam mit dem Künstler an einer Strategie oder Notation arbeiten. Doch bei Barry Le va zeigen sich die Grenzen des Möglichen rasch, zum einen, weil der Künstler, Entscheidungen erst vor Ort trifft und es ihm selbst unmöglich ist, sich in allen Aspekten in eine zukünftige Situation einzudenken, zum anderen, weil auch auf

der Seite des Gegenübers, Grenzen im Verständnis und im Nachvollzug des subjektiven Empfindens des Künstlers gesetzt sind. Im Besten, meist nicht realistischen Fall ergibt sich die Möglichkeit, den Künstler über einen längeren Zeitraum zu begleiten und den Aufbau der Arbeiten mit dem Künstler an verschiedenen Orten durchzuführen, um seine Arbeitsweise kennenzulernen.

Double Join, 1968, Sammlung Michalke

Double Join ist eine Arbeit Barry Le Vas aus dem Jahr 1968 (Abb. 104 und 105) und nun im Besitz der Sammlung Michalke. 2003 installierte der Künstler selbst die Skulptur im Privathaus des Sammlers (Abb. 106 und 107). 4 Jahre später, 2007, wurde *Double Join* in einer Einzelausstellung zu Barry Le Va in der Metropol Garage in München gezeigt. Klaus Kertess bezeichnet in einem Text zur Ausstellung *Double Join* unter den frühen Skulpturen aus Filz als *„das offenste und vielleicht transparenteste in seiner Offenlegung des Schöpfungsprozesses. Ein scheinbar nahtloser und endloser bandartiger Filzstreifen und eine ähnlich übergangslose, endlose Länge einer viel dünneren Schnur schlängeln sich um und über eine etwa 2,75 mal 6 Meter große Fläche auf dem Fußboden.“¹³* Die Installation besteht aus grauen 2 – 3 cm breiten

Grafik 12
Barry Le Va
Erhaltungsstrategie für die ‚felts‘



Filzbändern und einer weißen Polypropylenschnur, die mäandrierend, sich überlagernd und miteinander verknotet ein doppeltes Rechteck mit innwendigem Kreuz auf dem Boden bilden. Dabei sind manche Schnüre beziehungsweise Bänder zwar miteinander verknotet, die gesamte Struktur liegt allerdings lose auf dem Boden. Die Bänder folgen keinem metrisch geordnetem oder logisch nachvollziehbarem Muster. Die Auslegung der Bänder erfolgte eher spontan, intuitiv, wobei die Grundform des Rechteckes mit einem innenliegendem Kreuz bereits in Skizzen vom Künstler vorbereitet wurde. Zum Entstehungsprozess der Künstler selbst: *“It is complicated to do. I mean I never know when to stop. Until you run into a ...or you make a decision, at least with this piece for me: don't do too much. Don't do things where you can't see the string or where the felt gets in the way of the string or...keep it complex but also sparse and just follow the lines and the lines are really about an activity – cutting the strips and then making some configurations – it is basically like drawing but my point was making a sculpture. What I also wanna do is to feel frustrating. Kind of empty and the more you look at it the more it gets complex. And it's...I am trying to figure out how to say this metaphorically... in terms of frustrations. Have you ever been sick and have a real high fever? And either when you are asleep or when you are in the state of having that very high fever you get things going on in your head that never kind of result, there is never an end to it. It is I always say: numbers jumping over each other and say, when is it going to get finally to zero. I also had that with the notion of string that it is like a ball pulling itself apart, but it never ends and then when it kind of ends it starts all over again, but in different configurations and that's what I mean with frustration. Look at this: it is like fever.”¹⁴*

Auch nach intensivster Betrachtung ist es nicht möglich, einen Anfangs- und einen Endpunkt zu erkennen. Auch wird nur durch die Betrachtung nicht klar, wie die Schnüre verknotet werden und an welchem Punkt im Entstehungsprozess. Tatsächlich stellt sich nach einigen Stunden ein Gefühl der Frustration ein, möchte man dem Verlauf und der Formation der Bänder folgen.

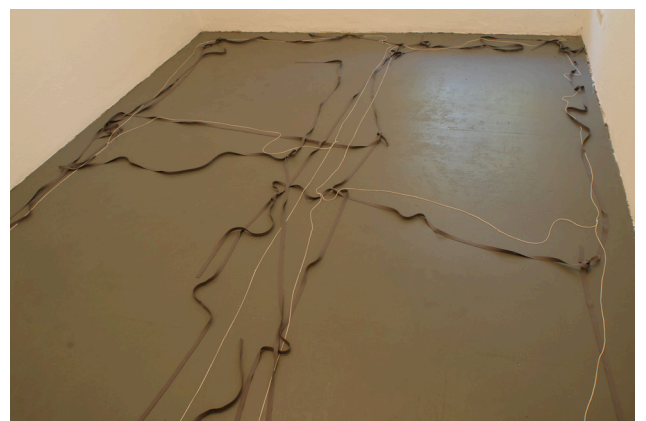
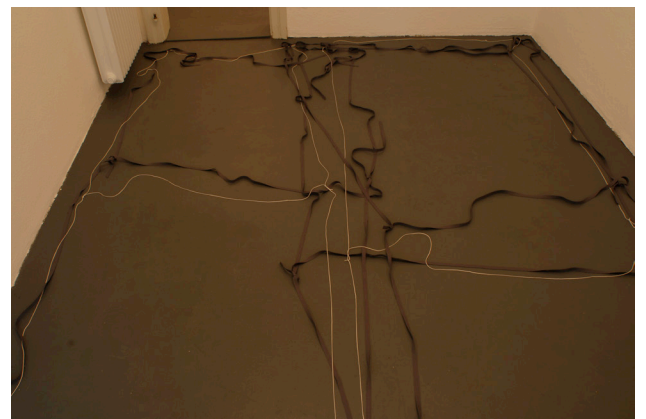
Eine Videoaufzeichnung der Installation durch den Künstler 2003 zeigt nur einzelne Momente des Aufbaus und kann deshalb nicht zur Rekonstruktion des gesamten Ablaufes herangezogen werden.

Die Möglichkeit eine Skulptur Barry Le Vas in



104 - 107

Barry Le Va, Doule Join, 1968,
Installation im Studio des Künstler, 1967 - 69 (oben)
Installation im Haus des Sammlers, 2003 (unten)



ihre Einzelteile zu zerlegen, sozusagen aus der Gesamtform zu lösen, um sie dann bei einem erneuten Aufbau wieder zusammenzufügen, besteht nur dann, wenn die einzelnen Handlungsschritte in eine zeitliche Abfolge gebracht werden können. Im Falle von *Double Join* ist dies nur dem Künstler möglich.

Im Vergleich mit zwei Abbildungen von früheren Installationen im Studio des Künstlers in Los Angeles und Minneapolis aus den Jahren 1967 – 1969 lässt sich erkennen, dass Filzbänder und eine weiße Schnur in jeder Installation vorkommen. Wie der Künstler im Interview äußerte, ist die weiße Schnur als Unterbrechung zu verstehen.¹⁵ In allen Fällen ist die Grundform eine rechteckige, auch das innenliegende Kreuz ist in allen Fällen vorhanden. Auch erkennt man Gemeinsamkeiten in der ‚Strichführung‘. Doch so schwer es ist, eine Zeichnung, und seien es nur wenige Striche, zu imitieren, genauso schwer erscheint es, den Filz wiederum so auszulegen, dass der Gestus Le Vas getroffen würde.

So blieb in diesem Fall lediglich die Fixierung der Form und der Transport als Gesamtpaket – ähnlich der Aufnahme eines Musikstückes auf einen Tonträger und dem Abspielen in einem anderen Raum.

Die Dokumentation zu *Double Join* im Anhang zeigt die wesentlichen Schritte der De- und Reinstallation.

Zur Dokumentation der Situation vor Ort war es lediglich möglich eine detaillierte Fotodokumentation anzufertigen, da die räumliche Enge eine Photogrammetrie nicht zuließ.

Durch das Zusammenrollen, Transportieren und Neuausrollen sind die Formationen etwas gestaucht, für den Künstler ist dies unwesentlich.¹⁶

Mit diesem Vorgehen ist es nicht möglich, die Skulptur an den Raum anzupassen. In der Installation bis ins Jahr 2007 reichte die Skulptur bis an die Wände des Raumes, im neuen Ausstellungsraum wurde die Skulptur leicht dezentriert im größeren Raum platziert. Der Künstler begrüßte die neue Anordnung, da nun die Skulptur von allen Seiten umschritten werden kann und nicht nur von einem Punkt betrachtet werden kann. Die Skulptur an die Dimensionen des jeweiligen Raumes anzupassen, wäre dem Künstler nicht in den Sinn gekommen. Mit der neuen Situation zeigte er sich einverstanden und gab seine Zustimmung auch in Zukunft *Double Join* auf diese Art und Weise zu transferieren. Die

Reaktion Le Vas zeigt in diesem Fall, dass die Form und Anordnung von *Double Join* für ihn bedeutsamer ist als der Weg dorthin und die Imitation des Entstehungsprozesses.

Zu bedenken ist allerdings, dass jede erneute Präparation der Arbeit zum Transport eine Belastung für das Kunstwerk ist und dieser Vorgang nicht beliebig zu wiederholen ist. Auch sollte die Fixierung der Formationen auf einem Träger nur temporär sein, um Quetschungen und Stauchungen der Filzbänder zu vermeiden. Das Vorgehen ist weniger eine nachhaltige Erhaltungsstrategie als vielmehr eine Möglichkeit, das Werk überhaupt zu bewegen.

Equal Quantities: Placed or Dropped IN, OUT, AND ON IN RELATION TO SPECIFIC BOUNDARIES, 1967/1973/2003, Sammlung Michalke

Equal Quantities: Placed or Dropped IN, OUT, AND ON IN RELATION TO SPECIFIC BOUNDARIES (Abb. 110) ist formal den im Kapitel ‚Faktischer Umgang zu Barry Le Va‘ vorgestellten Arbeiten ähnlicher als *Double Join*. Filzstücke, Filzrollen, Filzschnipsel, Alustangen und Kugellagerkugeln sind zu Cluster und verschiedensten Formationen auf dem Boden ausgelegt. 2003 installierte Barry Le Va die Skulptur im Haus des Sammlers in einem separaten Raum auf einer Fläche von ca. 9 qm.

2011 sollte die Skulptur in der Ausstellung ‚Raum der Linie – Amerikanische Zeichnung nach 1960‘, Pinakothek der Moderne, München gezeigt werden. Im Gespräch mit dem Künstler im August 2010 konnten wichtige Informationen für den Abbau der Arbeit gewonnen werden. Die Planung 2010 sah vor, dass der Künstler selbst die Arbeit in der Ausstellung installiert. Leider war es ihm letztendlich nicht möglich, nach München zu reisen, so dass auch der Aufbau der Arbeit ohne den Künstler erfolgte.

Die Arbeit als Ganzes fixiert zu transportieren wie im Fall *Double Join*, ist nicht möglich. *Equal Quantities: Placed or Dropped IN, OUT, AND ON IN RELATION TO SPECIFIC BOUNDARIES* kann allerdings leichter in einzelne Bereiche eingeteilt werden, die getrennt betrachtet werden. Zudem ist die Abfolge der gelegten, gestreuten oder geworfenen Elemente klarer nachvollziehbar. Das bedeutet zwar nicht, dass man durch die Analyse der Skulptur die tatsächlichen Handlungen des Künstlers in eine zeitliche Abfolge bringen kann, es wird dadurch z. B. nicht klar, ob

der Künstler zuerst dieses Teil auslegte oder jenes oder vielleicht nachträglich Arrangements verändert hat. Das nicht, aber es ist klar erkennbar, welcher Gegenstand auf welchem liegt, ob z. B. eine Kugel auf dem Filz liegt oder daneben. So trivial dies klingt, so wichtig ist es für einen späteren Aufbau, diese Reihenfolgen einzuhalten.

Von *Equal Quantities: Placed or Dropped IN, OUT, AND ON IN RELATION TO SPECIFIC BOUNDARIES* (Abb. 108, 109) gibt es zwei frühere Ausführungen. In diesem Fall könnte man auch von Versionen sprechen, weil der Einfluss des Raumes und insbesondere des Bodens auf die Skulptur so weitreichend ist, dass sich völlig andere Formationen ergeben. Dennoch gibt es Gemeinsamkeiten in allen drei Ausführungen:

1. Die Materialien sind in allen Fällen graue Filzstücke verschiedenen Formats, Alustangen, Kugellagerkugeln und Filzschnipsel.

2. Die Alustangen liegen zuunterst direkt auf dem Boden.

3. Die Alustangen sind am Raster der Fussbodens ausgerichtet und nehmen meist den rechten Winkel auf. Sie sind wie eine Art Grundgerüst der Arbeit mit klaren, definierten Grenzen.

4. Die Filzstücke liegen einzeln, in Stapeln, gerollt, gefaltet, geknickt auf dem Boden. Manche liegen über den Alustangen. Der Filz entspricht eher einer chaotisch-organischen Struktur. Kein Filzobjekt greift den rechten Winkel auf, im Gegenteil sie beziehen einen bewussten Gegenpol zu jeglicher Art paralleler Ausrichtung. Teilweise ist die Abweichung von der Parallele nur ganz gering, ‚slightly off-centered‘, eine Beschreibung, die der Künstler in unserem Interview verwendete.¹⁷

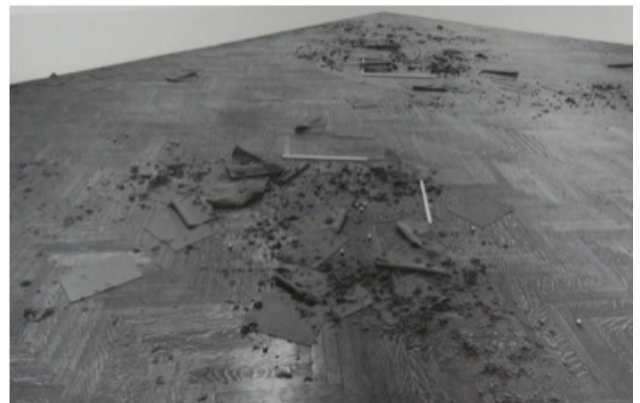
5. Die Kugellagerkugeln nehmen in manchen Fällen, die von den Alustangen vorgegebene Struktur auf und vervollständigen sie, in anderen liegen sie zu Grüppchen chaotisch oder einzeln bezugslos im Raum.

6. Die Filzschnipsel sind in allen Fällen die letzte Zutat. Die Schnipsel liegen bei keiner der Arbeiten unter einem anderen Element. Dies muss allerdings nicht bedeuten, dass die Schnipsel vom Künstler ganz zum Schluss ausgebracht wurden. Die Schnipsel sind allesamt chaotisch und ohne geometrische Ausrichtung. Sie treten als Häufchen, einzeln, wie verlorengelassen, auf anderen Elementen liegend oder auch nachträglich geformt auf.

Von der Installation im Jahr 2003 gibt es eine Videoaufzeichnung. Leider zeigt die Aufnahme den

Prozess nicht von Anfang an, sondern nur kleine Ausschnitte davon. Die Aktionen, die darauf zu sehen sind, werden in die Notation einfließen, die im Anschluss vorgestellt wird.

Aus dem Vergleich der Ausführungen und der Analyse der Videoaufzeichnung ließen sich Handlungsanweisungen generieren, die den Focus auf die Aktivität des Künstlers und die einzelnen Handlungen richten würden, um sozusagen den Prozess des Arrangierens nachzustellen, weniger die



Barry Le Va, *Equal Quantities: Placed or Dropped IN, OUT, AND ON IN RELATION TO SPECIFIC BOUNDARIES* 108, o.

Studio des Künstlers, Los Angeles, 1967

109, mi.

Bykert Gallery, New York, 1973

110, u.

Sammlung Michalke, 2003



genaue Positionierung der Einzelteile in der Endform. Im Falle von *Equal Quantities: Placed or Dropped IN, OUT, AND ON IN RELATION TO SPECIFIC BOUNDARIES* ist dies in dieser Ausschließlichkeit nicht möglich:

Erstens, weil keine Videoaufzeichnung von Anfang bis Ende vorhanden ist. So wäre es für eine Bewegungsnotation notwendig, den Anfangspunkt der Handlungen zu kennen. Der Anfangspunkt würde dann absolut gesetzt und alle anderen Punkte und Bewegungen in Relation zu diesem. Fehlt der Bezugspunkt, kann auch ein relatives Bezügenetz nicht gebildet werden.

Zweitens, weil dem Künstler letztendlich seine Reaktion auf den neuen Raum im Vorherein nicht bewusst ist und er darüber keine Aussage machen kann: *“What I have to do is look at the picture and I can set it up. But I may set it up entirely different for the museum. I don’t know.”*¹⁸ Damit kann der Einfluss bestimmter Parameter auf die Skulptur nicht bestimmt werden, um in eine handlungsorientierte, flexiblere Notation miteinzufließen.

Drittens zeigen die wenigen aufgezeichneten Momente des Aufbaus 2003, dass der Künstler die Gegenstände sehr wohl aus einer Handlung heraus platziert, allerdings meist eine nachträgliche Korrektur vornimmt. Seine Handlungen sind in dem Sinne keine bewusst als choreographierte Handlung konzipierten Vorgänge, sondern, *seine* Art sich im Raum zu bewegen. Dieser Aspekt spricht zum Beispiel gegen eine Übertragung des Entstehungsprozesses in eine reine Bewegungsnotation, wie z. B. die Laban- oder Eshkol-Wachmann-Notation, da Le Va für die meisten Elemente ein bestimmtes optisches Ergebnis anstrebt und deren Platzierung nicht nur als Resultat einer wie auch immer gearteten Handlung gelten lässt.

Interessanterweise macht der Künstler einen Unterschied zwischen Arbeiten, die in seinem Besitz sind und solchen, die im Besitz eines anderen sind. Ist eine Arbeit verkauft, würde er die Arbeit exakt in dieser Form wiederaufbauen: *“But if it is from Markus collection it will be set up probably exactly. And that’s something, I know, because I have so many photos of it.”*¹⁹

Der Vorschlag meinerseits, eine exakte Einmessung für alle Elemente außer den Filzschnipseln vorzunehmen, stieß auf sein Wohlwollen: *“Well, actually I am happy, you took measurements. I mean, I would just estimate where it would be in the space, but if the space is different, I would estimate, but it is nice to*

*know, where this is from that wall and so on....is that really in line with that one etc.”*²⁰ Zur Bedeutung der Abstände der Gegenstände zueinander, äußert sich der Künstler folgendermaßen: *“Some are important, some are not. I mean, they are all important, but whether one is an inch or a couple of centimeters, it’s really not gonna matter.”*²¹

Bezugnehmend auf die Platzierung der Skulptur im Raum nennt der Künstler es wesentlich, dass die Skulptur von zumindest einer Wand begrenzt wird, nämlich an der Stelle wo die Filzschnipsel direkt auf die Wand treffen. Allerdings auch dies würde er vom neuen Raum abhängig machen. Wie sich der Raum jedoch auf die Skulptur auswirken könne und dazu, ob diese Begrenzung durch die Wand, dann noch von Bedeutung ist, kann der Künstler keine klare Aussage machen. Eindeutig ist seine Meinung bezüglich einer groben Ausrichtung der Skulptur im Raum: *“I don’t know if I like putting a sculpture in the middle. I tend to always kind of not to be it so much of an icon. As something that is right in the center, I tend to kind of move things off-centered.”*²²

Aufgrund all dieser unbestimmbaren Parameter und der engen Verknüpfung der Ausführung mit dem Künstler, die zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht konkreter beschrieben werden kann, bleibt nur die exakte Einmessung der Skulptur in den Raum und der Einzelteile zu einander. Da auch nicht rekonstruierbar ist, durch welchen Akt der Materialformung die konkrete Form der Filzteile entstanden ist, sind diese je nach Komplexität im Gesamten zu transportieren. Lediglich die Filzschnipsel können als ‚Aktion‘ beschrieben werden. Ein Aufbau anhand dieser Anleitung erlaubt keine Reaktion des Raumes auf die Skulptur, z. B. können die Alustangen nicht am Muster des Bodens ausgerichtet werden, was doch ein bedeutsamer Aspekt der Arbeit ist. Die Frage wäre auch, wie verhält sich die Skulptur, wenn der Boden keine Struktur aufweist, z. B. bei einem einfarbigen Estrich? Die Frage nach dem Raum und wie sich dieser Parameter auf die Skulptur auswirkt, ist im Moment nicht befriedigend zu beantworten.

Vorgehen der Re- und Deinstallation von Equal Quantities: Placed or Dropped IN, OUT, AND ON IN RELATION TO SPECIFIC BOUNDARIES

Fotografische Dokumentation der Situation vor Ort mit Gesamt- und Detailaufnahmen.

Einteilung der Skulptur in einzelne Teilbereiche, die nummeriert wurden; eine Skizze des Künstlers, die zu

dieser Skulptur existiert, diene als Orientierung für die Einteilung. Diese Skizze fertigte Le Va nachträglich für Equal Quantities: Placed or Dropped IN, OUT, AND ON IN RELATION TO SPECIFIC BOUNDARIES im Jahr 2003 als Dokumentationszeichnung an.

Nummerierung der Einzelteile in den Teilbereichen. **Dokumentieren der Teilbereiche** mit Fotografien in möglichst orthogonaler Ansicht.

Verpacken der Filzschnipsel getrennt nach den Teilbereichen.

Einmessen mittels Handaufmaß der Einzelteile in den Raum, dabei wurde die Einmessung aus rein praktikablen Gründen von vorne nach hinten zur Raumecke vorgenommen. Für eine Einmessung sind nur die x,y-Koordinaten notwendig, da die z-Komponente gleich null gesetzt werden kann, nachdem alle Teile auf dem Boden liegen. Für die Alustangen sind zwei Punkte notwendig (Anfangs- und Endpunkt der Stangen), für die Kugeln genügt ein Punkt, nämlich der, an dem die Kugel den Boden berührt. Für die Filzstücke sind mehrere Punkte notwendig, um die Lage eindeutig zu bestimmen.

Verpacken der Einzelteile und Beschriften der Verpackung. Zur Verpackung der Arbeit schlug der Künstler vor, die einzelnen Einheiten zu trennen: „Well, that’s easy to pack. What you do is stack up the rectangles of felt, you put all the bares in a box, you put all the particles somewhere else and you put all the ball bearings in a box.“²³

Da alle Kugeln gleich sind (Durchmesser 25 mm), können diese auch zusammen verpackt werden. Es ist nicht wichtig, dass genau diese Kugel an genau diesem Platz liegt. Von den Alustangen gibt es zwei verschiedene Längen, für den Aufbau ist es allerdings

111

In der vorgefundenen Form verpackte Filzstücke



einfacher, wenn gleich die richtige Alustange zur Hand ist, deshalb sind diese zu nummerieren. Die Filzstücke müssen je nach Komplexität in der vorgefundenen Form für den Transport fixiert werden (Abb. 111). Der Verbund oder eine spezifische Form der Filzstücke kann nur dann aufgelöst werden, wenn Klarheit über die Materialformung durch den Künstler besteht.

Aufbau in der Pinakothek der Moderne, München im Juli 2011

Sich an den Aussagen des Künstlers zum Raum orientierend, wurde die Skulptur ähnlich wie in der Installation 2003 in einem Raumeck platziert.

Die per Handaufmaß generierten x,y-Koordinaten wurden in DWG- und DXF- Dateiformate übertragen und sind nun mit einer CAD-Software lesbar und bearbeitbar.²⁴ Dieser Übersetzungsschritt ist nur dann notwendig, wenn die Einmessung nicht mit modernen Vermessungsinstrumenten erfolgte, da damit diese Daten automatisch generiert werden. Das Handaufmaß ist aufwendig und birgt eine hohe Fehlerquelle. In diesem Fall, da sich das Aufmaß eher in der Zweidimensionalität bewegt, war dieser Weg, der nur wenige technische Hilfsmittel, allerdings viel Konzentration benötigt, gangbar. Zudem erhält man durch ein Handaufmaß einen direkteren Einblick in den Aufbau der Skulptur.

Einfacher möglich ist mit den CAD-Daten z. B. ein relationales Vergrößern oder Verkleinern der Abstände der Einzelteile zueinander als Anpassung an den Raum, wenn dies notwendig ist.

Der wichtigste Vorteil von CAD-Daten ist, dass sie nicht nur zur Dokumentation verwendet werden können, sondern auch zum automatisierten Abstecken der eingemessenen Koordinaten bei der Reinstallation der Arbeiten.²⁵ Equal Quantities: Placed or Dropped IN, OUT, AND ON IN RELATION TO SPECIFIC BOUNDARIES wurde mit einem Robottachymeter (automatisierter Tachymeter, Abb. 112) abgesteckt in Kombination mit der Software TachyCAD, mit der die Absteckung wesentlich einfacher und effizienter erfolgen kann. Die Software erlaubt, Punkte auf der CAD-Zeichnung direkt anzusteuern, zu aktivieren und an den automatisierten Tachymeter zu übermitteln, der die Punkte dann im Raum per Laser angibt (Abb. 113). Die CAD-Zeichnung kann zudem mit den realen Fotos kombiniert werden, was die Kommunikation zwischen den Aufbauenden erleichtert (Abb. 114). Für den Aufbau sind zwei Personen notwendig. Der Aufbau der Skulptur erfolgte nun von der Raumecke

nach vorne. Die Reihenfolge der Auslegung hat eher praktische als inhaltliche Gründe. (Abb. 115)

Die Notation zu Equal Quantities: Placed or Dropped IN, OUT, AND ON IN RELATION TO SPECIFIC BOUNDARIES umfasst eingemessene, exakte Punkte als x,y- Koordinaten (konstitutive Elemente) und relative, handlungsgenerierte Komponenten (freiere Elemente mit mehr Improvisations- oder spontanem Aktionspotential).

Die hier im Anschluss an das Kapitel vorgestellte Notation funktioniert nur dann, wenn die Skulptur mit den Originalbestandteilen, dies betrifft vorallem die Filzstücke, reinstalled wird.

- 112, mi.re.
- 113, u.
- 114, o. re.
- 115, mi.li.



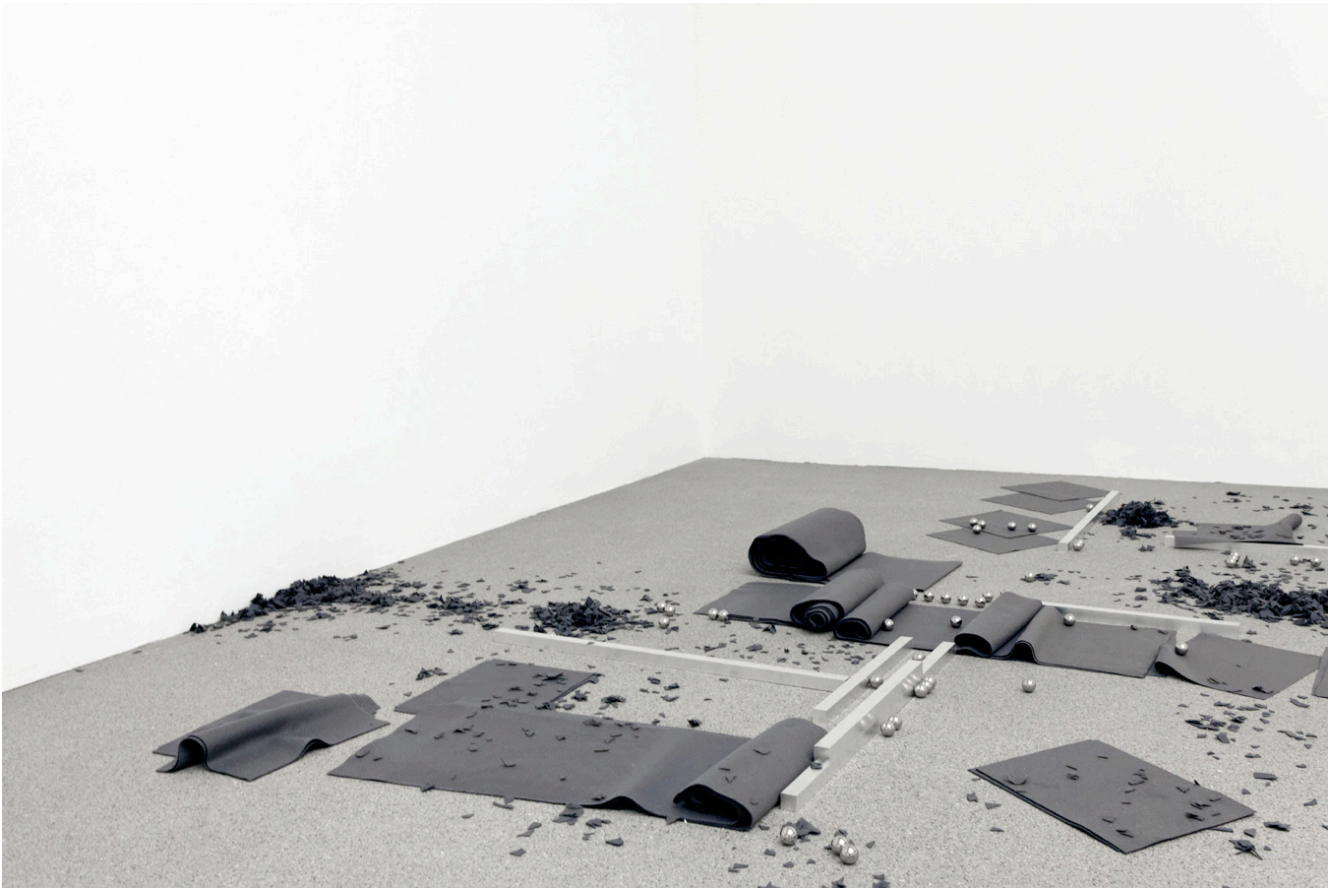


Abb. 116, 117

Equal Quantities: Placed or Dropped IN, OUT, AND ON IN RELATION TO SPECIFIC BOUNDARIES in der Ausstellung ‚Raum der Linie - Amerikanische Zeichnung nach 1960‘, Pinakothek der Moderne München, Juli 2011.



De- und Reinstallation von *Double Join*, 1968/2003 im Jahr 2007

Künstler:	Barry Le Va
Titel:	Double Join
Datierung:	1968
Medium/Material:	Filz, Polypropylenschnur (2003 neu geordert) Filz: 5 m grauer Wollfilz (Lieferant: Johanna Daimer e. K., Dienerstrasse im Rathaus, München) Schnur: weiße PPP-Schnur (Lieferant: Kurzwarenabteilung Kaufhaus Ludwig Beck, Marienplatz 11, München)
Maße:	ca. 3, 60 x 4, 80 m (Höhe: zwischen 2 – 8 cm)
Inventarnummer:	intern
Eigentümer:	Markus Michalke
Frühere Ausführungen:	1967: Los Angeles, Studio des Künstlers, Installation: Barry Le Va 1969: Minneapolis, Studio des Künstlers, Installation: Barry Le Va Von diesen Ausführungen gibt es zwei Abbildungen, sonst keine weiteren Informationen. 2003: Privathaus des Sammlers, Installation: Barry Le Va 2007: München, Metropol Garage Ausstellung „Barry Le Va“, Installation: Simone Miller 2012: Wiesbaden, Museum Wiesbaden Ausstellung „Raum der Linie - Amerikanische Zeichnung nach 1960“, Installation: Simone Miller

Dokumentation der Deinstallation: Juli 2007, Privathaus der Sammlers

Dokumentation der Reinstallation: September 2007, Metropol Garage, München

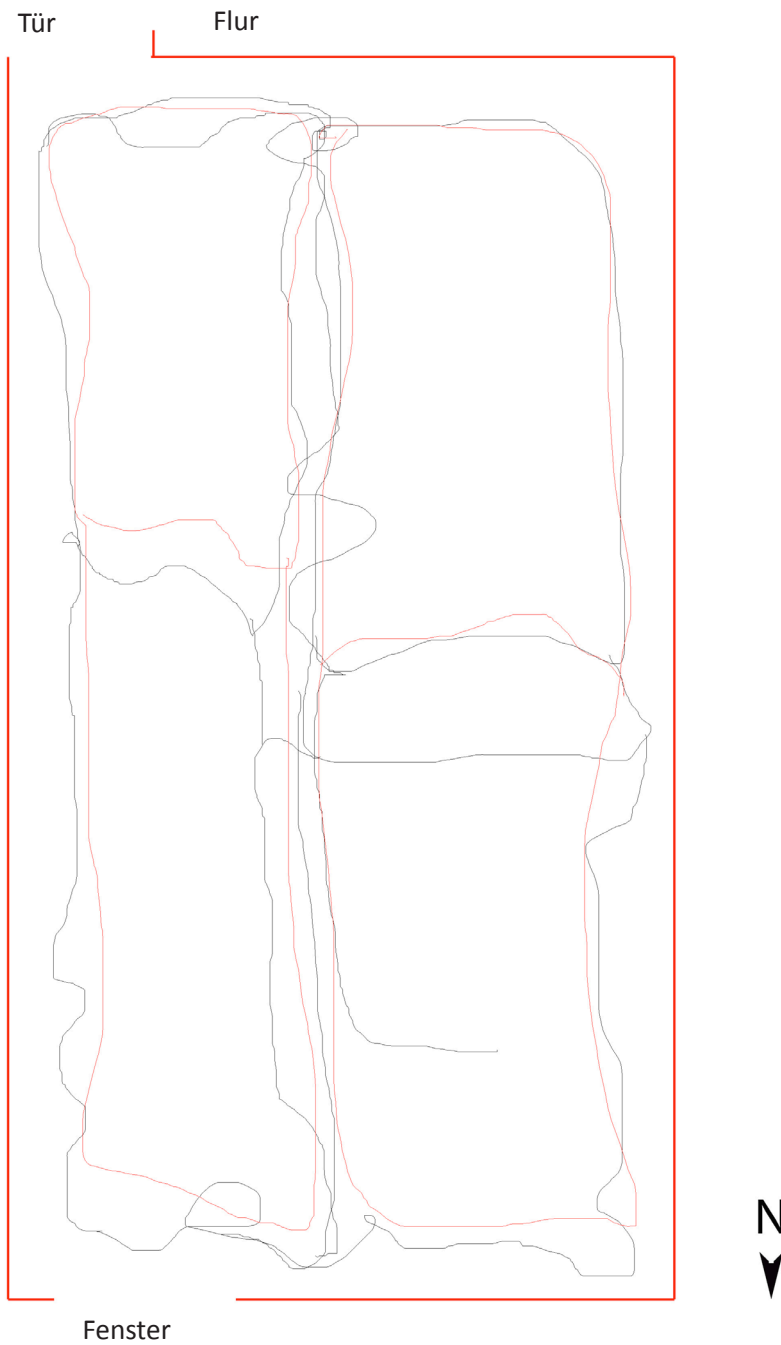
Ausführung der Anleitung: Simone Miller

Dokumentation von Double Join im Jahr 2007

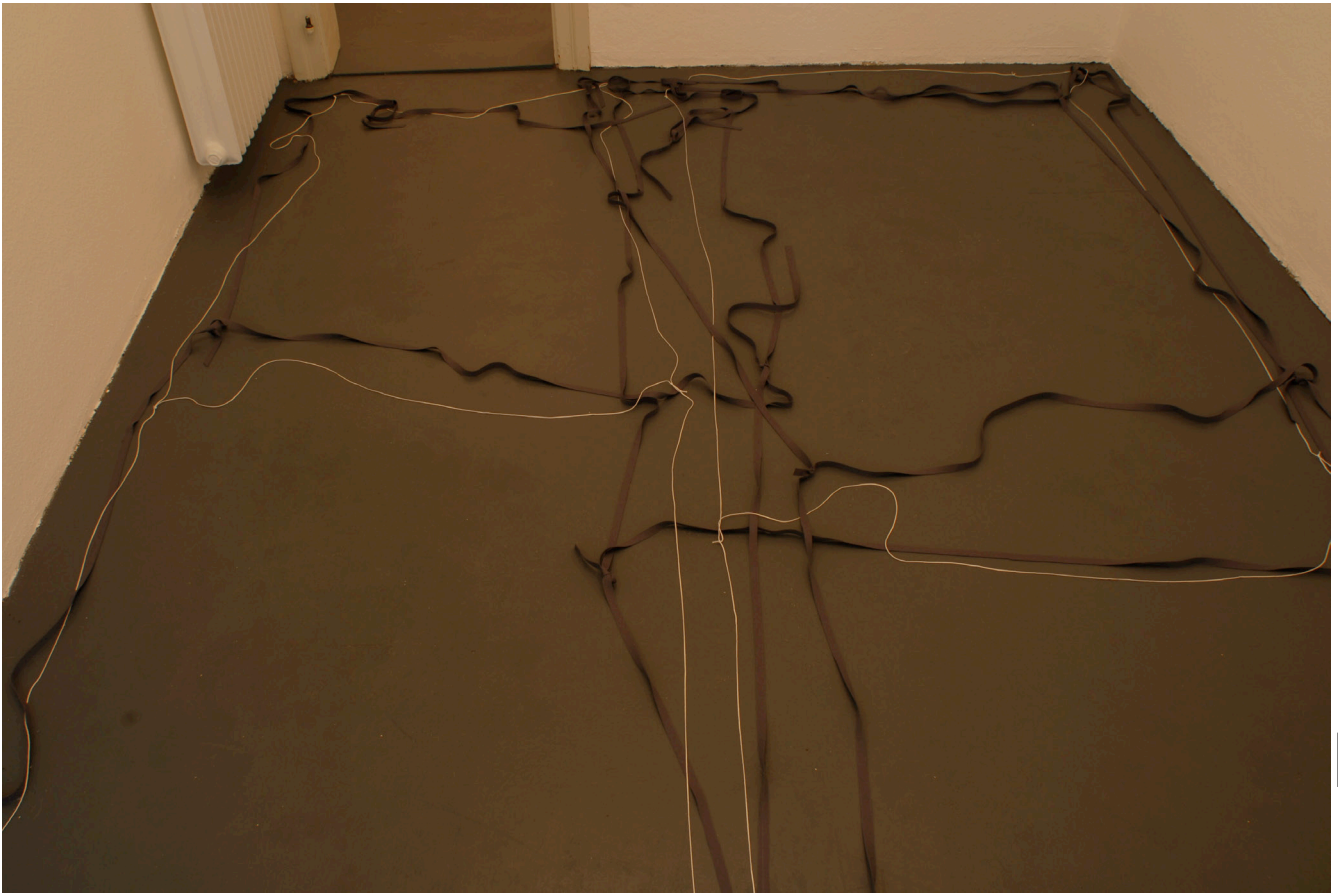
- * Gesamtaufnahmen
- * Einzelaufnahmen über einem durchnummeriertem Raster von 40 x 40 cm
- * Einzelaufnahmen aus verschiedenen Blickwinkeln und von einigen Details

Sämtliche Aufnahmen sind der Dokumentation digital beigelegt.

Schritt 2:

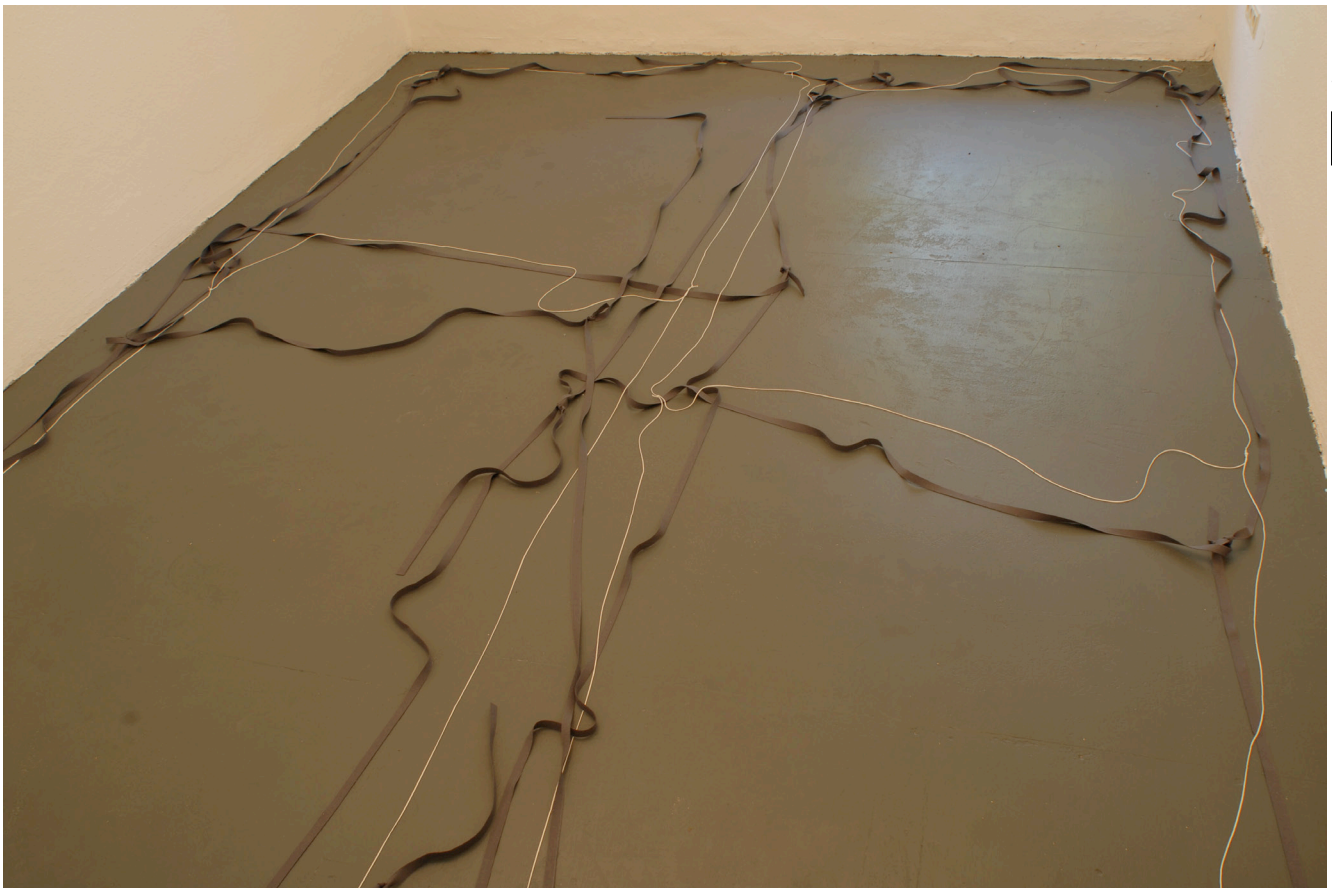


Skizze von Double Join mit Ausrichtung im Raum im Privathaus des Sammlers, Sammlung Michalke, Juli 2007



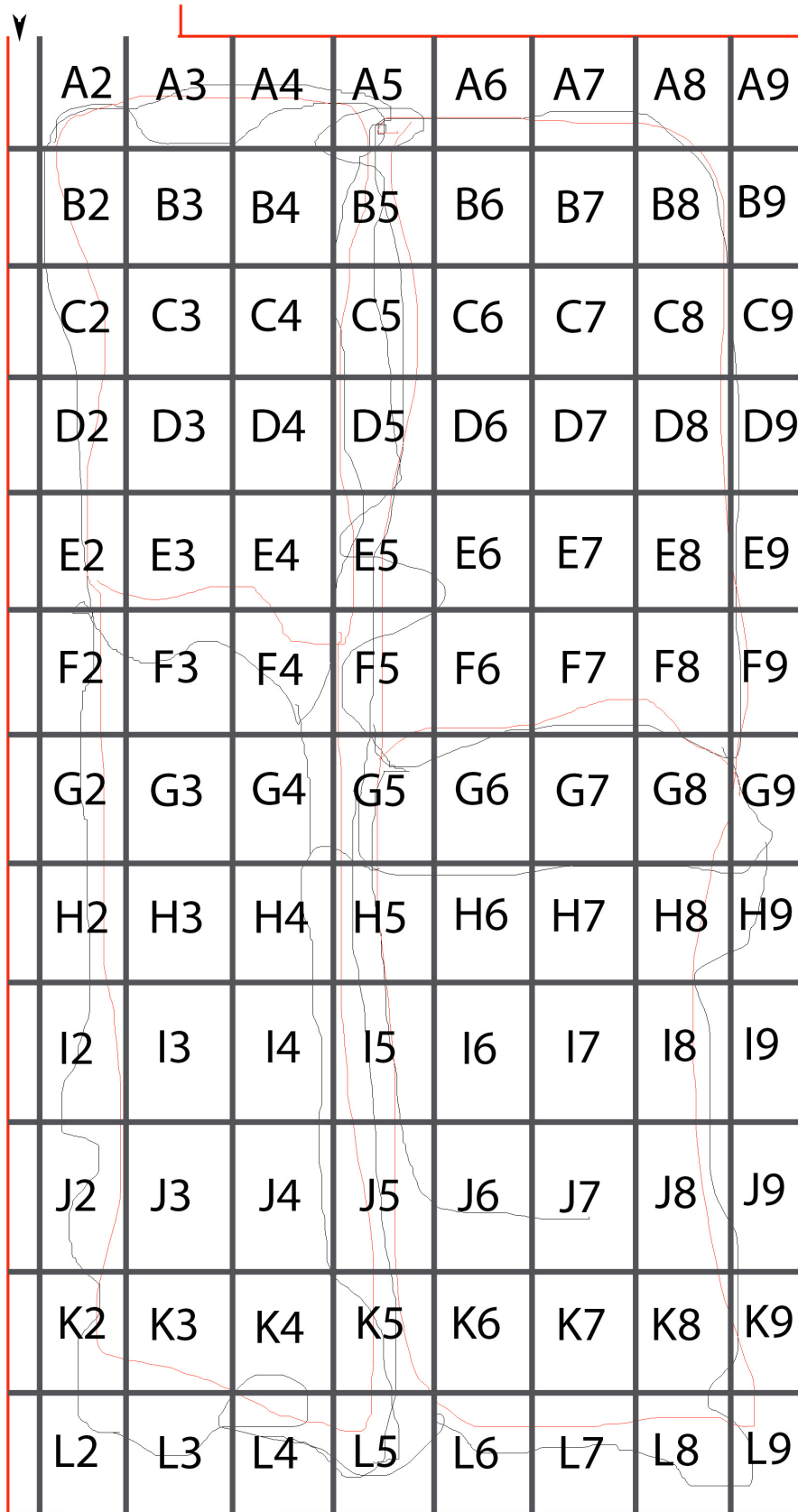
N
A

Barry Le Va, Double Join, 1968/2003, Sammlung Michalke; Ausführung des Künstlers im Jahr 2003 im Privathaus des Sammlers

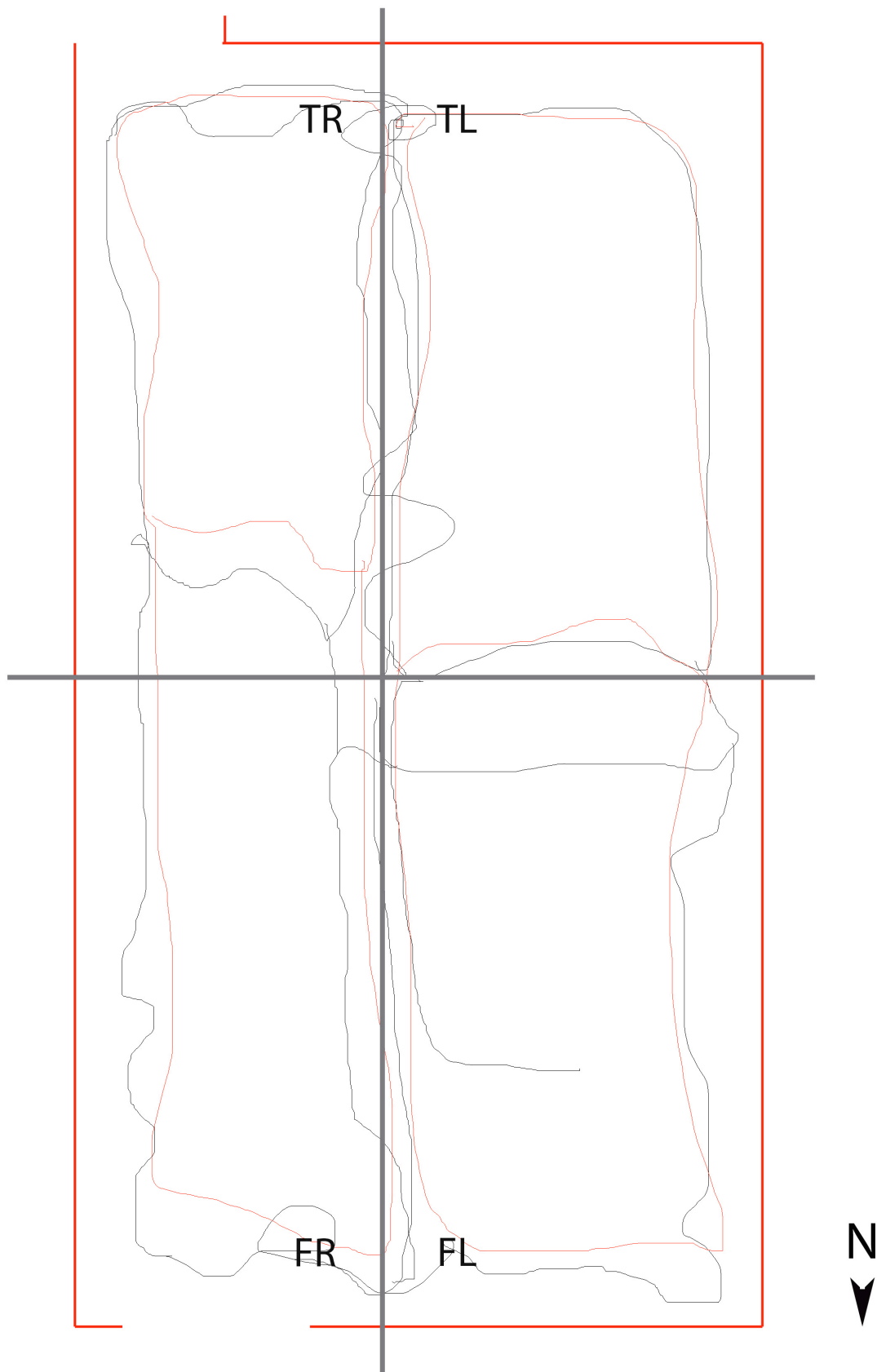


A
N

A-L 1



Raster mit Fotobezeichnungen, Aufnahmen der Skulptur über einem Raster von 40 x 40 cm (Archiv Markus Michalke)



Bezeichnungen der Einteilung von *Double Join* in vier Bereiche; Fotobezeichnungen: FL = Fenster links; FR = Fenster rechts, TL = Tür links, TR = Tür rechts (Archiv Markus Michalke)

Vorbereiten von Double Join für den Abbau und Transport

Schritt 1:

Über der gesamten Bodenskulptur wird ein synthetisches, leicht transparentes, nicht dehnbares Gewebe ausgebreitet.

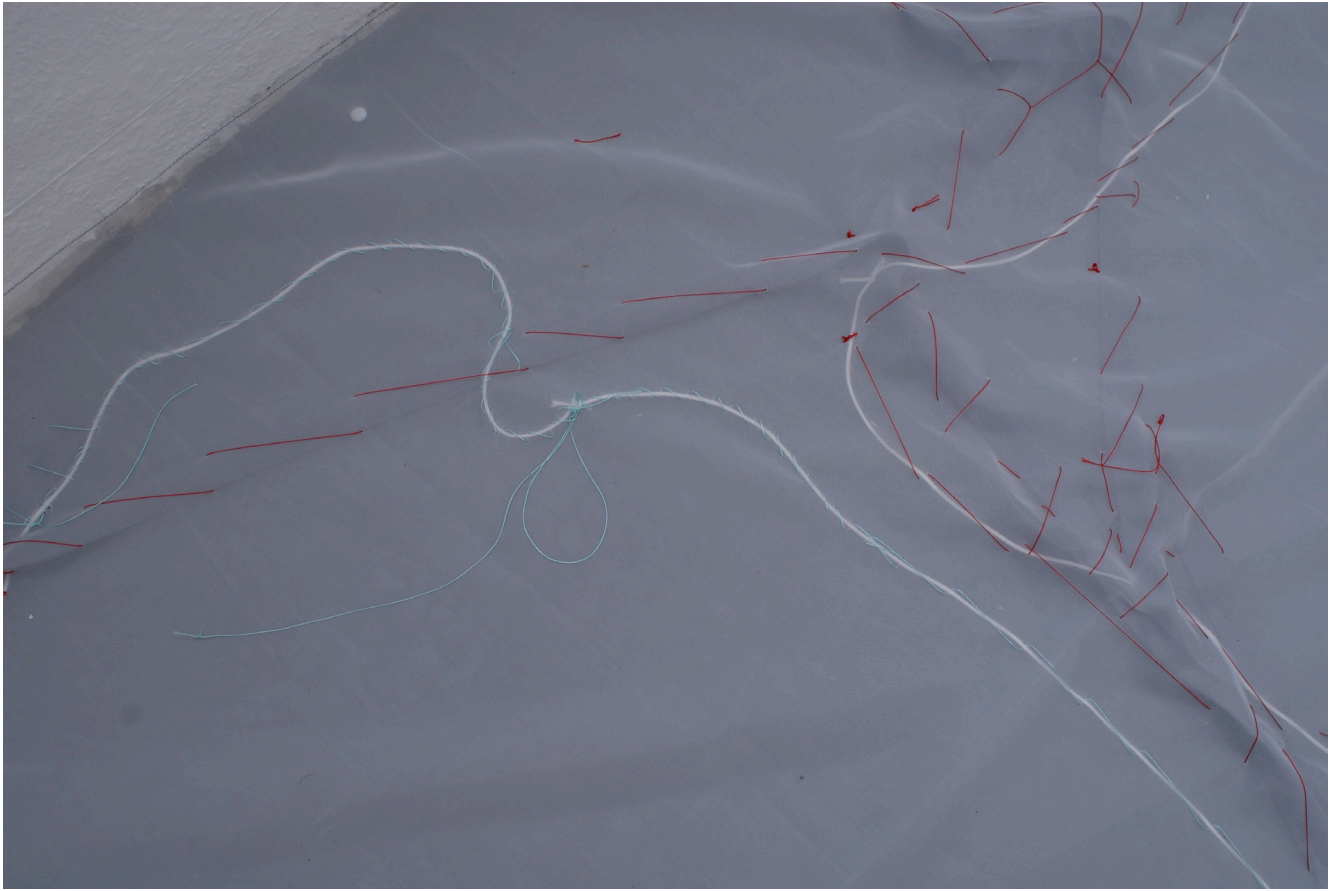


Beschweren und Fixieren des Gewebes mit kleinen Gewichten in den Freiräumen zwischen den Filzsnüren



Schritt 3:

Annähen der Skulptur an das Gewebe mit einem Schlingstich in möglichst kurzen Abständen, der Nähfaden ist farbig, damit er sich besser vom Untergrund abhebt.



Schritt 4:

Ausrollen einer Polyesterwatte über der fixierten Skulptur zur Polsterung

Schritt 5:

Einrollen des Paketes



Schritt 6:

Verpacken der Rolle für den Transport



Installieren der Arbeit

Schritt 7:

Ausrollen der fixierten Skulptur; hier gilt zu beachten, dass das Kunstwerk direkt auf dem Boden liegt und die Gewebegaze nach oben zeigt.

Schritt 8: Abnehmen der Polyesterwatte



Schritt 9:

Aufschneiden der Schlingstiche (jeden einzeln), Abziehen der Fäden aus der Gaze

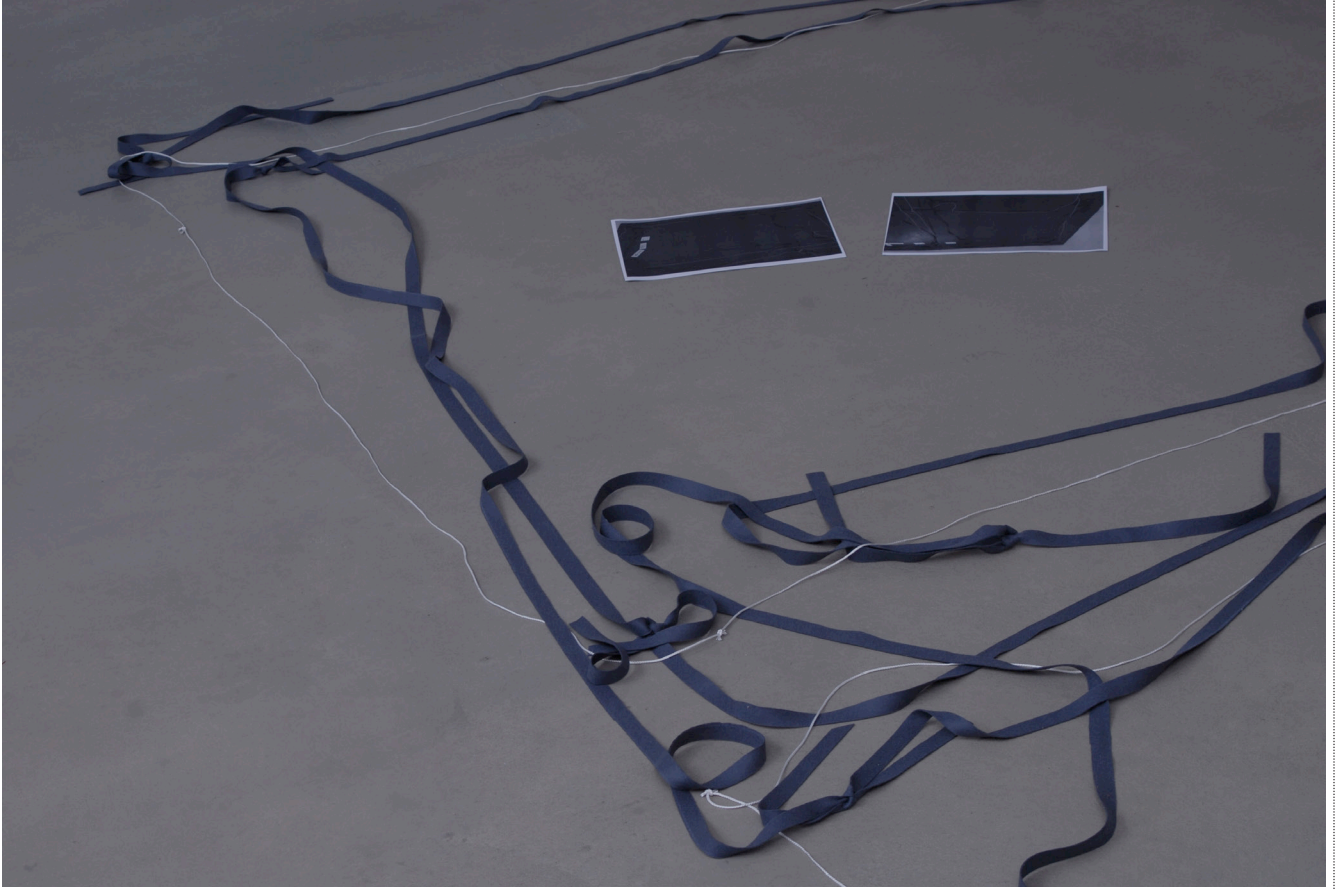


Schritt 10:

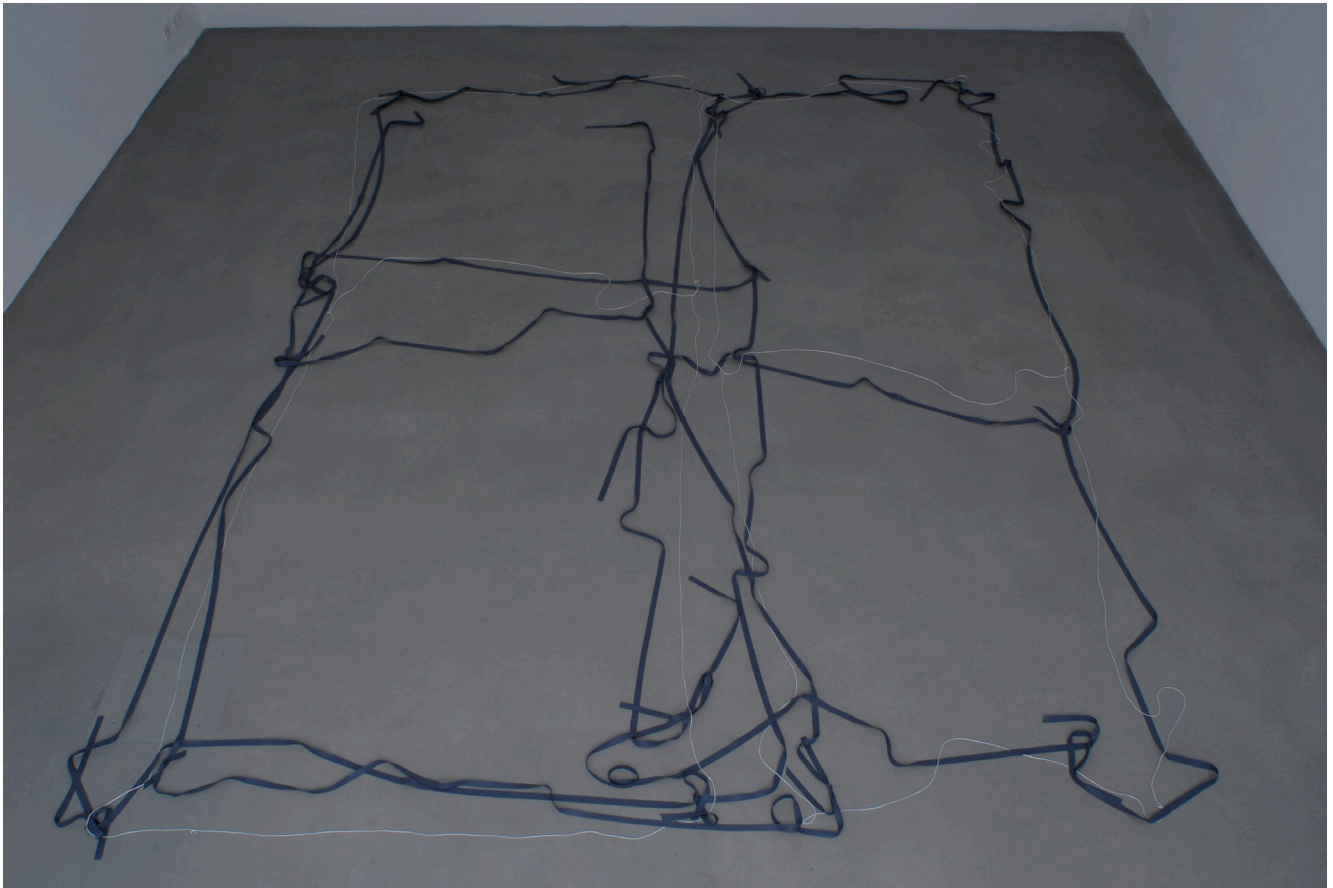
Abheben der Gaze

Schritt 11:

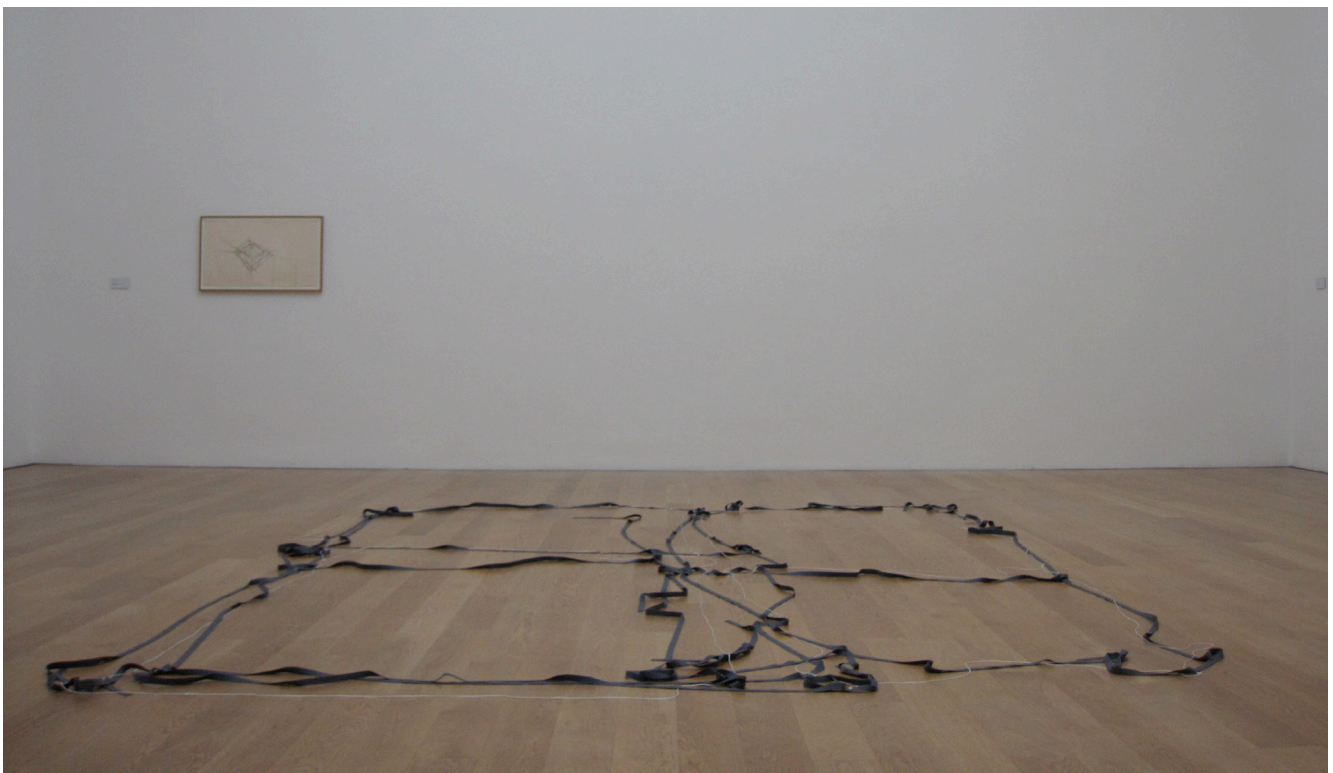
Überprüfen und Ausrichten der Formationen anhand der Dokumentationsfotos



Double Join nach der Transferierung in die Metropol Garage, München, 2007



Double Join im Jahr 2012 in der Ausstellung „Raum der Linie - Amerikanische Zeichnung nach 1960“, Museum Wiesbaden



Installationsanleitung:

**Barry Le Va, Equal Quantities: Placed or Dropped IN, OUT, AND ON IN RELATION TO SPECIFIC BOUNDARIES
1967/1973/2003**

Künstler: Barry Le Va
Titel: Equal Quantities: Placed or Dropped IN, OUT, AND ON IN RELATION TO SPECIFIC BOUNDARIES
Datierung: 1967
Medium/Material: Filz, Alu, Edelstahl
Maße: ca. 3, 84 x 4, 04 m (Höhe max. 15 cm)
Inventarnummer: intern
Anhang: Abbildungen früherer Ausführungen
Eigentümer: Markus Michalke
Provenienz:
Ausführungen: **1967:** Studio des Künstlers, Los Angeles, Ausführung: Barry Le Va
1973: Bykert Gallery, New York, Ausführung: Barry Le Va
2003: Sammlung Michalke, Privathaus des Sammlers, 2003, Ausführung: Barry Le Va
2011: Pinakothek der Moderne, München, Grafische Sammlung, Ausstellung: „Raum der Linie - Amerikanische Zeichnung nach 1960“, Juli - September 2011; Ausführung: Simone Miller

Notation/Installationsanleitung: Simone Miller in Zusammenarbeit mit Barry Le Va, 2011

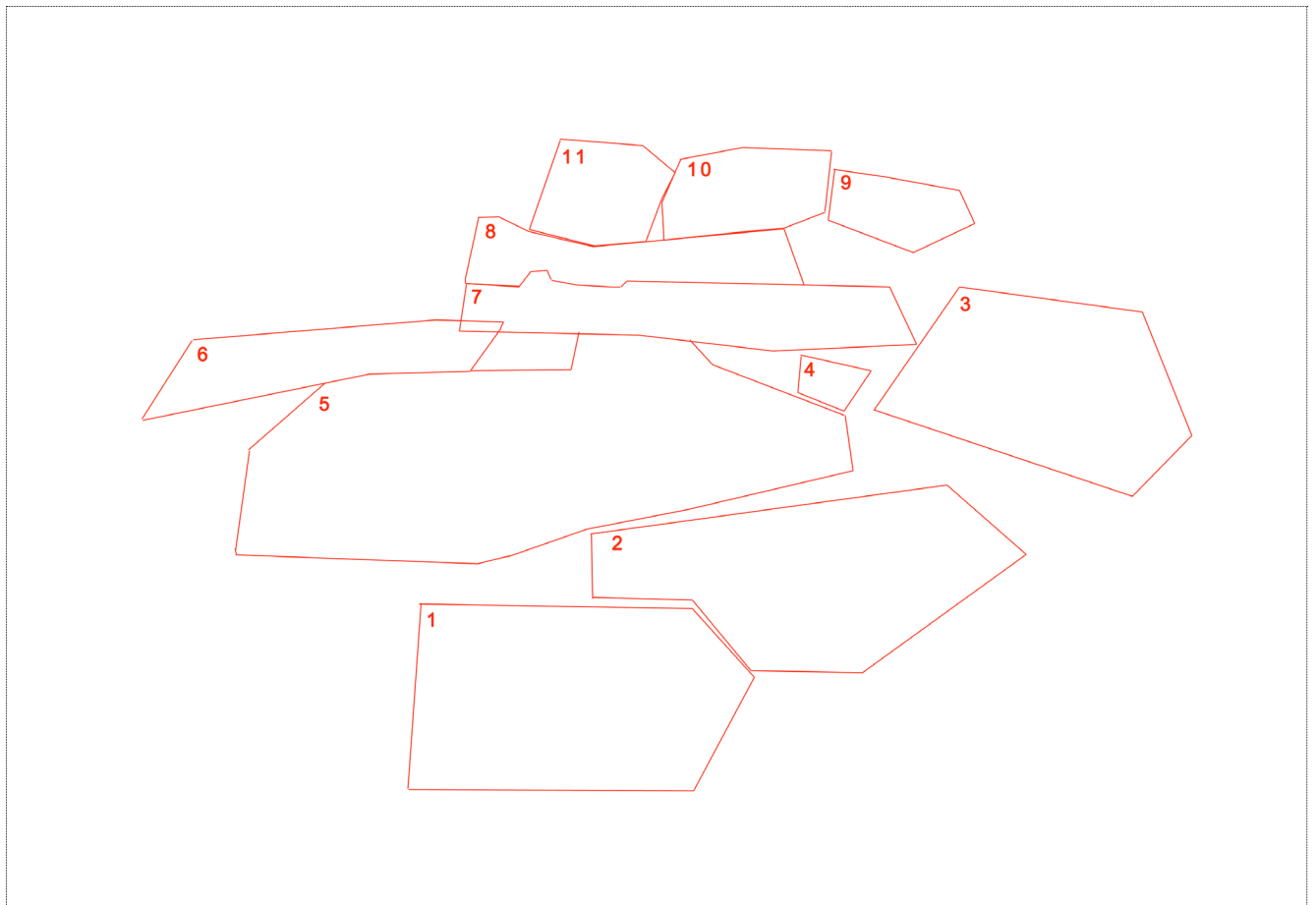
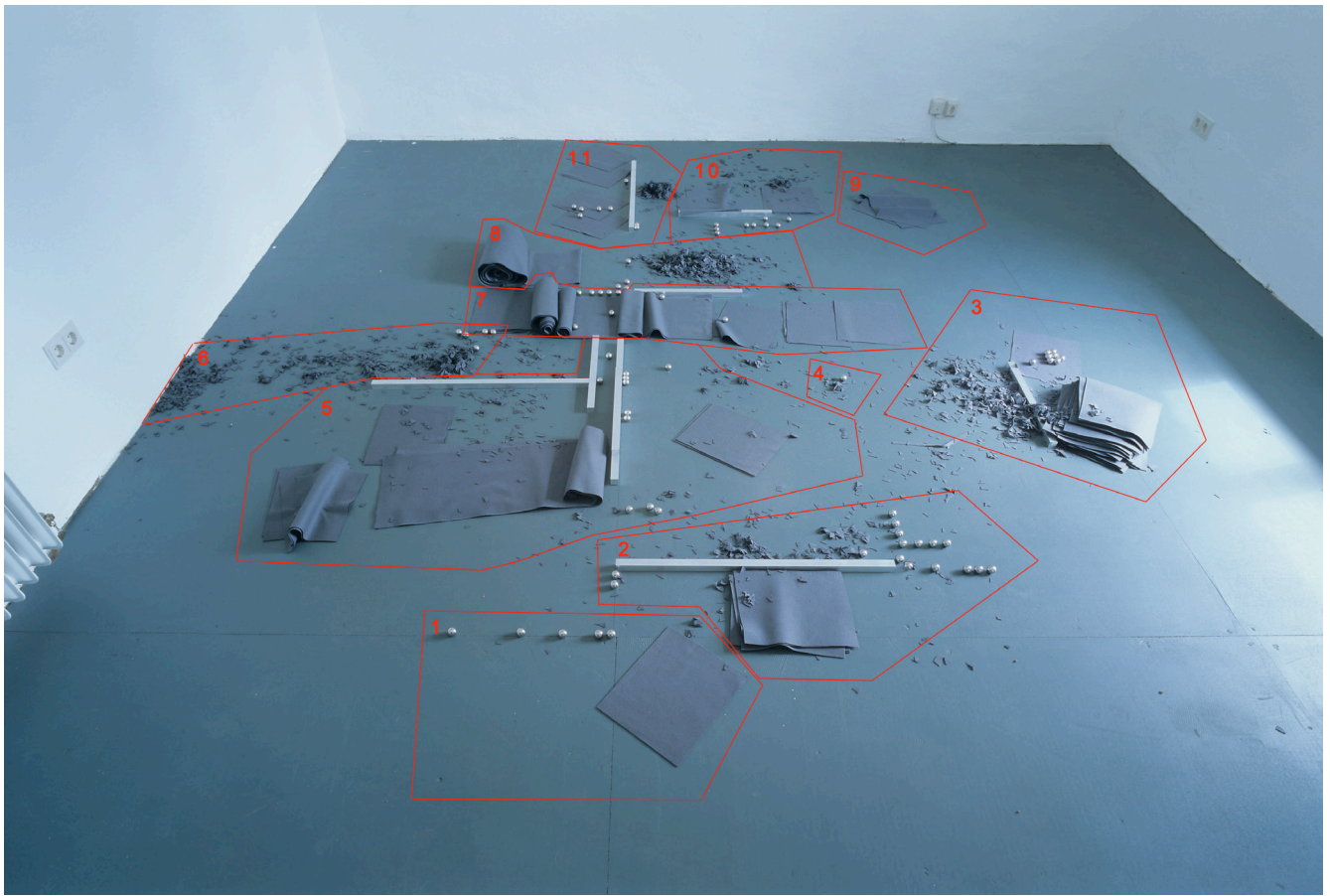


Barry Le Va, Equal Quantities: Placed or Dropped IN, OUT, AND ON IN RELATION TO SPECIFIC BOUNDARIES, 1967

(li. o.): Ausführung des Künstlers im Jahr 2003, Sammlung Michalke, Privathaus des Sammlers

(re. o.): Skulptur mit Einzeichnung der Teilbereiche 1 – 11 zur Einmessung und zum Abbau im Jahr 2010

(re.u.): freigestellte Teilbereiche zur besseren Übersicht





Abstrahierte CAD- Zeichnung der Skulptur aus dem Jahr 2003 mit hinterlegten Koordinaten zum Abstecken mit einem Robottachymeter und geeigneter Software (z. B. Tachy CAD); eingemessene Punkte sind mit einem Kreuz markiert; die Filzschnipsel sind in dieser Zeichnung nicht berücksichtigt.

Vorgehen bei Reinstallation

Filstücke, Filzrollen, Filzschnipsel, Alustangen und Kugellagerkugeln sind zu Cluster und verschiedensten Formationen auf dem Boden ausgelegt.

Zur erneuten Ausführung der Skulptur werden die originalen Einzelteile mittels eingemessener Koordinaten erneut im Raum ausgelegt. Bis auf die Filzschnipsel sind alle Teile eingemessen (x;y-Koordinaten). Die Filzschnipsel werden als letzter Schritt improvisatorisch in Anlehnung an die ursprüngliche Anordnung ausgestreut.

Folgende Anleitung beinhaltet die Schritt-für-Schritt-Auslegung der eingemessenen Einzelteile und eine Anleitung zum Ausstreuen der Filzschnipsel.

Benötigt werden: originale Einzelteile; Installationsanleitung (Notation); 1-2 Personen, technisches Gerät zum Abstecken (Empfehlung: automatisierter Tachymeter)

Die originalen Einzelteile der Skulptur aus dem Jahr 2003 sind separat verpackt und nummeriert. Die Numerierung besteht aus der Nummer der Teilbereiche 1 – 11 und die dem jeweiligen Einzelteil darin zugewiesene Nummer, z. B. 1/1; 2/1 etc.

Verpackung: Die Alustangen sind einzeln verpackt, die Kugellagerkugeln nach Teilbereichen gebündelt verpackt, da alle Kugeln identisch sind und es nicht wichtig ist, dass eine bestimmte Kugel an einem bestimmten Platz liegt. Die Teile aus Filz sind teilweise im Verbund verpackt und in ihrer Form fixiert (v.a. die gerollten Filzstreifen). Hier gilt Vorsicht beim Auspacken, um ihre Form zu wahren. Die Filzschnipsel sind nach Teilbereichen getrennt verpackt.

Vorgehen

1. Sortieren der verpackten Einzelteile nach Teilbereiche 1 – 11

2. Bestimmen des Nullpunktes (Ursprung des Koordinatensystems) zum Abstecken der Skulptur im Raum

Entscheidend für die Verortung der Skulptur im Raum sind lediglich zwei Punkte: Teilbereich 6 muss auf eine Wand treffen, d. h. der Nullpunkt ist 3, 84 m lotgerecht von dieser Wand entfernt (y - Wert) und die Skulptur sollte nicht mittig im Raum ausgelegt werden. In x- Richtung benötigt die Skulptur mindestens 4,04 m und kann wie in der Ausführung 2003 von einer Wand begrenzt sein. Diese Wand ist allerdings für eine weitere Ausführung nicht zwingend notwendig.

3. Abstecken der Skulptur mit der zur Verfügung stehenden Technik:

Die Reihenfolge des Absteckens ist variabel und wird vom Ausführenden bestimmt; sinnvoll, aber nicht zwingend, ist eine Reihenfolge von 1 bis 11 oder von 11 bis 1, also von vorne nach hinten oder umgekehrt.

Anordnung der Einzelteile innerhalb der Teilbereiche:

Die **Alustangen** liegen immer zuunterst und werden als erstes ausgelegt. Darauf folgen die **Filzklappen** und dann die **Kugeln**. Die Alustangen sind mit zwei Punkten eingemessen (Anfangs- und Endpunkt der Stange, Mitte ihre Querschnitts), die Kugeln sind mit je einem Punkt eingemessen; eingemessen ist der Punkt, an dem die Kugel am Boden aufliegt; die Filzklappen sind mit mindestens zwei Punkten eingemessen, die eingemessenen Punkte sind der CAD-Zeichnung und den orthogonalen Einzelaufnahmen der Teilbereiche zu entnehmen. Die eingemessenen Punkte sind auch auf der Verpackung der Filzklappen gekennzeichnet und beziehen sich meist auf die Ecken der Filzrechtecke.

Als letzter Schritt, wenn **alle Teilbereiche** ausgelegt sind, werden die **Filzschnipsel** gemäß folgender Anleitung ausgelegt, gestreut oder geworfen.



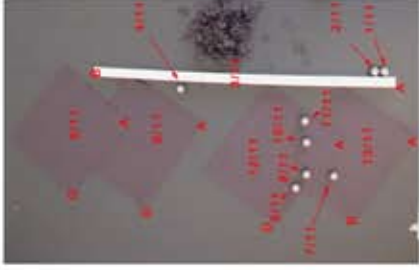
Barry Le Va, *Equal Quantities: Placed or Dropped IN, OUT, AND ON IN RELATION TO SPECIFIC BOUNDARIES*

o.
Studio des Künstlers, Los Angeles, 1967
u.
Bykert Gallery, New York, 1973





Barry Le Va, Equal Quantities: Placed or Dropped IN, OUT, AND ON IN RELATION TO SPECIFIC BOUNDARIES in der Ausstellung ‚Raum der Linie - Amerikanische Zeichnung nach 1960‘, Pinakothek der Moderne München, Juli 2011.



11

Bilddokumentation



10

CAD-Zeichnung



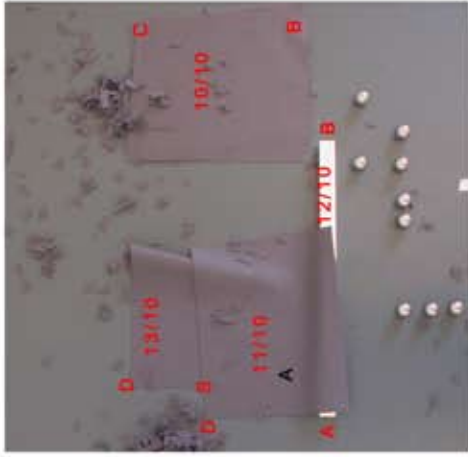
Koordinaten(x;y)in dm

3/11: A (282,5,0; 218,0) 13/11: A (275,0; 232,0) 12/11: A (294,0; 234,5) 6/11: A (332,0; 231,5) 5/11: A (353,0; 232,5) 1/11: (285,5; 214,0)
 B (362,5; 218,0) D (290,0; 257,5) D (309,6; 260,1) D (348,5; 257,0) D (371,0; 256,0) 2/11: (288,0; 214,0)
 4/11: (338,5; 221,5)
 7/11: (297,3; 241,5)
 8/11: (304,5; 243,5)
 9/11: (307,0; 247,5)
 10/11: (304,5; 235,0)
 11/11: (305,5; 227,5)

12/10: A (300,0; 195,0)
 B (200,5; 148,5)

Installationsanweisungen

6/11 stößt an Alustange (3/11)
 an: hier Filz nach oben gebogen



10

Bilddokumentation



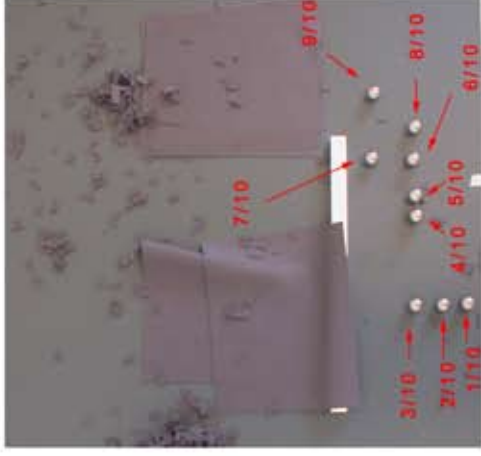
CAD-Zeichnung

Koordinaten (x;y) in dm

12/10: A (300,0; 195,0) 13/10: A (306,0; 188,0) 11/10: A nicht messbar 10/10: B (303,0; 121,0) 1/10: (279,0; 177,0)
 B (200,5; 148,5) S (320,5; 190,9) D (320,0; 195,5) 2/10: (283,0; 177,0) C (334,0; 123,5) 3/10: (287,5; 177,0)
 D (333,0; 191,0)

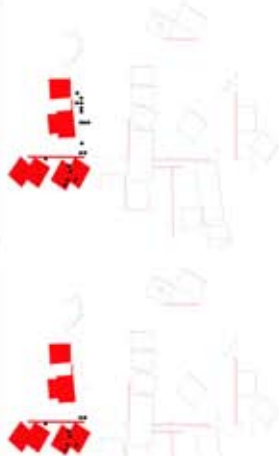
Installationsanweisungen

13/10 wurde für Transport flachgelegt;
 wird bei Reinstallation wie auf Foto nach
 innen geschlagen; dann wird 11/10
 daraufdrappiert



9

Bilddokumentation



CAD-Zeichnung

Koordinaten (x;y) in dm

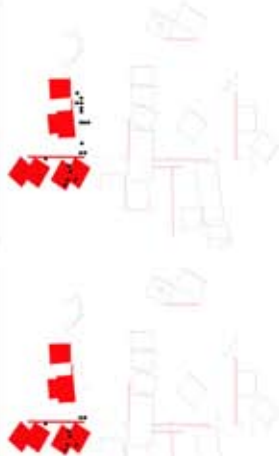
9: A (292,5; 64,0)
 B (286,5; 76,0)
 C (307,5; 107,5)

Installationsanweisungen

10/10: B (303,0; 121,0) 1/10: (279,0; 177,0) 2/10: (283,0; 177,0) 3/10: (287,5; 177,0) 4/10: (287,0; 162,5) 5/10: (287,9; 156,5) 6/10: (287,0; 152,5) 7/10: (293,5; 152,5) 8/10: (287,0; 146,5) 9/10: (293,0; 140,5)

8

Bilddokumentation

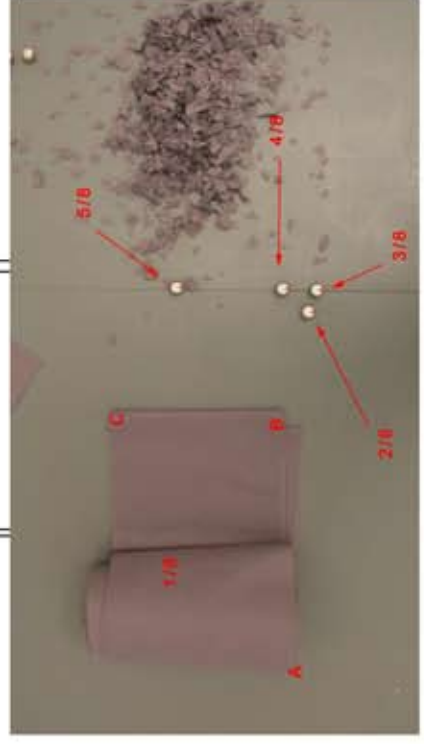


CAD-Zeichnung

Koordinaten (x;y) in dm

1/8: A (227,0; 282,5)
 B (226,0; 244,0)
 C (260,0; 240,0)

Installationsanweisungen

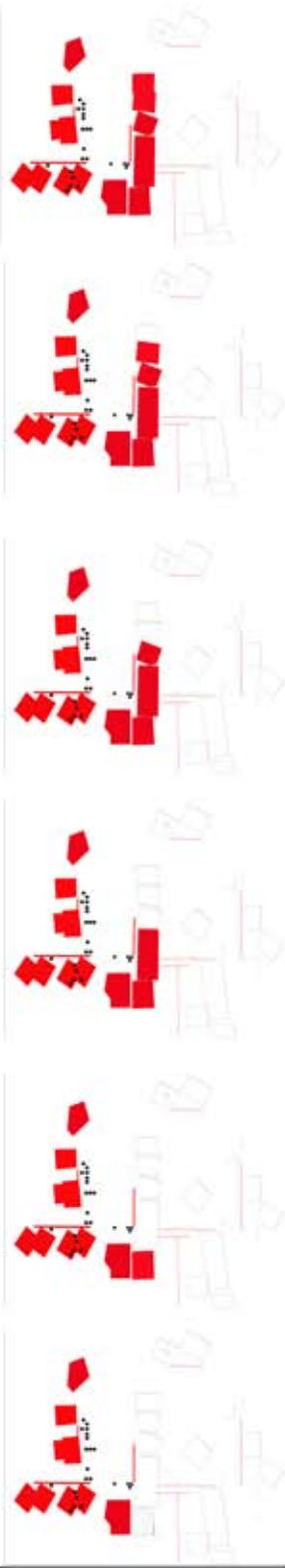
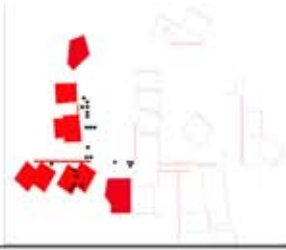




7

8

Bilddokumentation



CAD-Zeichnung

2/8: (226,0; 223,5)
 3/8: (224,5; 220,5)
 4/8: (230,5; 220,5)
 5/8: (248,5; 220,0)

16/17: A (221,0); 217,5) 1/17: A (193,0; 283,0) D (223,0; 284,0)

10/17: A (187,5; 248,0) B (186,5; 185,5) C (215,5; 185,0)

13/17: B (182,0; 164,5) C (210,5; 154,4)

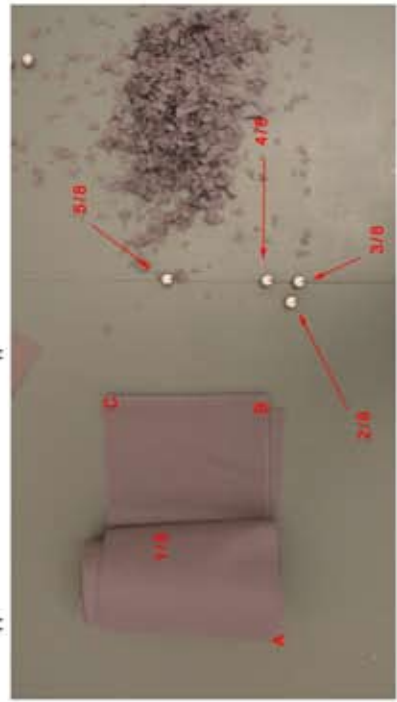
14/17: B (184,5; 132,0) C (216,0; 128,5)

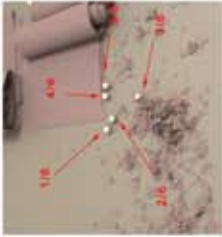
15/17: B (187,5; 108,0) C (218,5; 108,0)

Koordinaten (x;y) in dm

Installationsanweisungen

13/17 ist am linken, unteren Eck leicht eingeschlagen, muss bei Aufbau nachgestellt werden.





6



5

Bilddokumentation



- 2/7: (197,0; 240,5)
- 3/7: (204,0; 225,5)
- 4/7: (221,0; 236,5)
- 5/7: (221,0; 232,5)
- 6/7: (221,0; 228,5)
- 7/7: (221,0; 224,5)
- 8/7: (221,0; 220,5)
- 9/8: (221,0; 241,0)
- 11/7: (215,5; 206,0)
- 12/7: (202,5; 180,5)

CAD-Zeichnung



- 1/6: (191,5; 290,0)
- 2/6: (189,5; 287,0)
- 3/6: 181,0; 283,0)
- 4/6: (192,0; 279,0)
- 5/6: (192,0; 276,0)

- 17/5: A (144,0; 231,0)
- B (187,5; 231,5)

- 18/5: A (158,5; 316,0)
- B (160,0; 233,0)

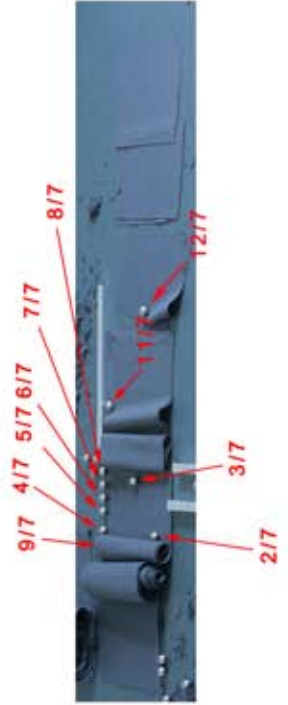
- 8/5: A (107,0; 222,5)
- B (187,0; 222,5)

- 3/5: A (115,5; 306,0)
- B (116,5; 280,0)

- 1/5: A (81,0; 303,5)
- B (77,5; 319,0)
- C (84,0; 328,0)

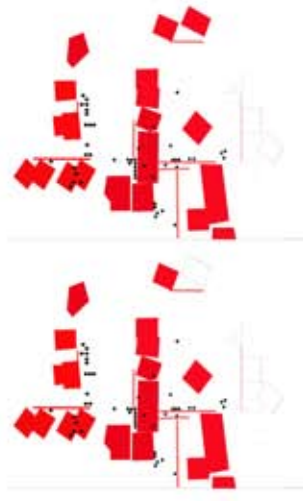
Installationsanweisungen

8/5 – besteht aus zwei übereinanderliegenden Alustäben, der kürzere oben
 Kleiner Alustab:
 A (118,5/222,5)
 B (164,5/222,5)



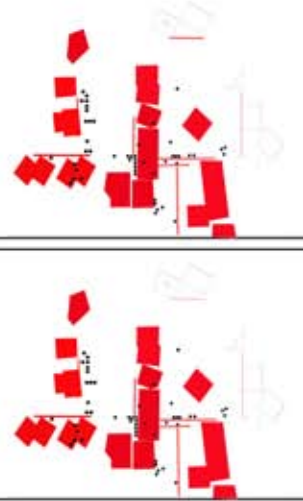


3

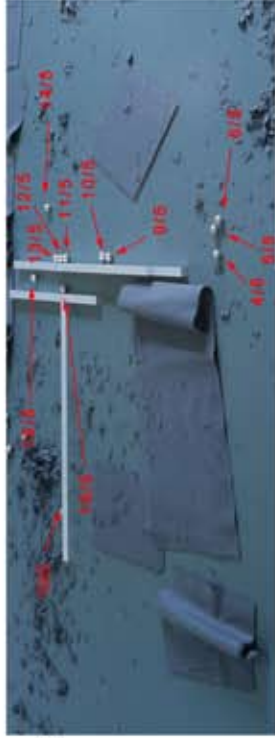


1/3: B (112,0; 47,0)
C (144,5; 31,0)

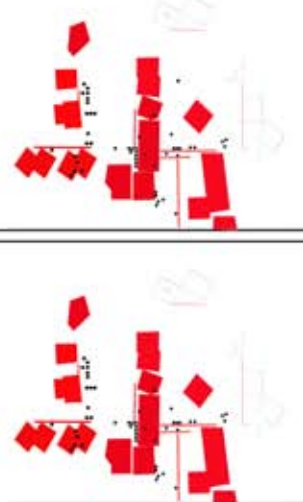
4



2/3: A (124,9; 74,5)
B (170,0; 74,0)



5



4: (159,5; 137,0)

4/5: (95,0; 217,5)
5/5: (97,0; 211,0)
6/5: (94,0; 209,5)
9/5: (139,0; 219,0)
10/5: (143,0; 219,0)
11/5: (160,0; 220,0)
12/5: (162,5; 220,0)
13/5: (165,0; 220,0)
14/5: (170,0; 203,0)
15/5: (177,0; 226,0)
16/5: (161,0; 229,0)
19/5: (161,5; 300,0)

7/5: B (111,0; 179,0)
C (134,5; 159,5)

2/5: A (97,5; 226,0)
B (87,0; 295,5)

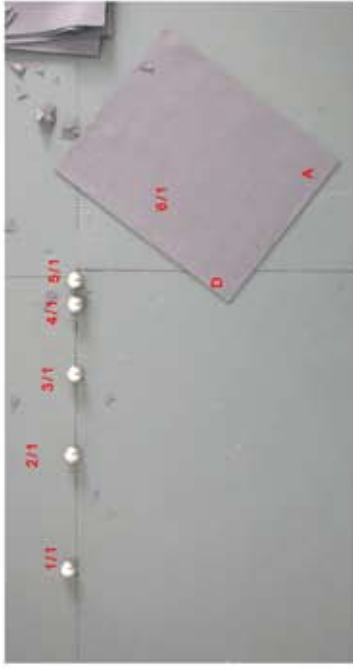
4 besteht nur aus
einer
Kugel

Bilddokumentation

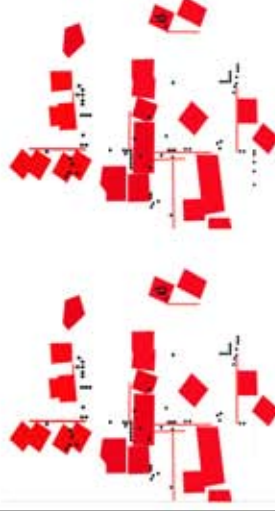
CAD-Zeichnung

Koordinaten (x;y) in dm

Installationsanweisungen

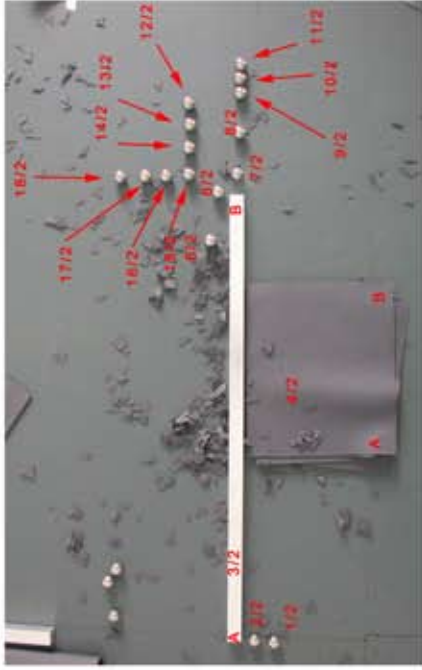


1



1/1: (46,5; 262,5)
 2/1: (46,5; 246,0)
 3/1: (46,5; 235,0)
 4/1: (46,5; 226,0)
 5/1: (46,5; 222,0)

6/1: A (10,5; 205,0)
 D (26,0; 225,0)



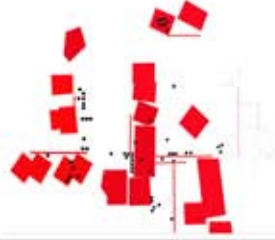
2



1/2: (62,0; 222,0)
 2/2: (66,0; 222,0)
 5/2: (75,0; 149,0)
 6/2: (73,0; 141,0)
 7/2: (71,5; 138,0)
 8/2: (70,0; 130,5)
 9/2: (69,0; 122,5)
 10/2: (69,0; 119,0)
 11/2: (69,0; 115,0)
 12/2: (79,0; 124,0)
 13/2: (79,0; 128,0)
 14/2: (79,0; 132,0)
 15/2: (79,0; 136,0)
 16/2: (83,0; 136,0)
 17/2: (87,0; 136,0)
 18/2: (91,0; 136,0)

4/2: A (42,0; 187,0)
 B (42,5; 157,0)

3



3/3: (172,0; 64,0)
 4/3: (178,5; 58,0)
 5/3: (175,5; 58,0)
 6/3: (172,5; 58,0)
 7/3: (181,0; 54,5)
 8/3: (177,5; 55,0)
 9/3: (173,0; 55,5)
 10/3: (175,0; 53,0)

Bliddokumentation

CAD-Zeichnung

Koordinaten(x;y) in dm

Installationsanweisungen

Zusammenfassung

Greifen die Künstler auf eine Anleitung, einen Plan oder eine anderweitig geartete schriftliche oder piktographische Vermittlung ihrer Idee und deren wiederholbare Ausführung zurück, werde ich im Folgenden von einem Notat sprechen, um in Abgrenzung zur Notation im Allgemeinen deutlich zu machen, dass es sich um ein autographisches Dokument des Künstlers selbst handelt und nicht um ein nachträglich oder zusätzlich, nicht vom Künstler erstelltes Dokument.

Vergleich der Parameter Zeit, Material, Raum und Form der einzelnen künstlerischen Positionen

Zeit

Der Parameter Zeit wird von den Künstlern mit unterschiedlichen Vorstellungen belegt. So finden sich linear-statische, zyklische und linear-prozessuale Zeitvorstellungen, die Aufschluss geben über die konzeptuelle Verortung der Werke in der Zeit. In manchen Konzepten ist es eine Mischung aus linearen und zyklischen Zeitvorstellungen. Eine lineare Zeitvorstellung zeichnet sich durch einen Anfang und ein Ende aus, bildlich gesprochen schreitet die Zeit auf einer geraden Linie unaufhörlich fort, was zwangsläufig bedeutet, dass ein Zeitpunkt einmalig ist und eben nicht wiederkehrend. Diesen Gedanken visualisiert Anya Gallaccio in ihren Arbeiten, die sie nicht wiederholbar anlegt. Solche Arbeiten haben einen klaren Anfangs- und Endpunkt, sie existieren nur für eine bestimmte Zeit und hören dann auf zu sein. Anders die Arbeiten, denen die Künstlerin ein Notat zur Wiederholung zugrundelegt, hier sehen wir eine zyklische Zeitvorstellung. Eine zyklische Zeitvorstellung zeichnet sich durch eine Wiederkehr des Gleichen aus. Gallaccio und Barry Le Va arbeiten zudem beide mit der Veränderung, mit einem Prozess in ihrem Werk. Bei Gallaccio betrifft dies das Material, das bewusst schnell vergänglich gewählt, einem raschen Degradations- oder Transformationsprozess ausgesetzt ist. Bei Le Va bezieht sich die prozessuale Veränderung ausschließlich auf die Form der Skulptur, die sich bei jedem Ortwechsel transformiert. Einer Veränderung unterliegen naturgemäß alle Materialien und damit natürlich auch alle Kunstwerke, eben auch die die linear angelegt sind. Deshalb ist linear und prozessual in der Realität streng genommen nicht zu trennen, die Unterscheidung zeigt allerdings die

Intention des Künstlers an, der damit deutlich macht, dass eine Veränderung in seinem Werk ausdrücklich intendiert ist und gefördert wird (prozessual) oder eine Veränderung als solche zwar nicht zu verhindern ist, aber nicht vorrangig intendiert ist, sondern zwangsläufig akzeptiert, ignoriert oder wertgeschätzt wird (linear-statisch). Bei Richard Long finden wir eine lineare Zeitvorstellung bei seinen Land-Art Projekten, die für den Künstler nicht nur an seine Person gebunden sind, sondern auch an eine bestimmte Zeit und einen bestimmten Ort, die er aber durch einen Medienwechsel in beständigere, einzigartige Kunstwerke transformiert und die dann Gegenstand einer konservatorisch-restauratorischen Betrachtung sind. Durch die Notate, die Long jedoch für den Aufbau seiner Innenraumskulpturen anfertigt, sind diese wiederum formal wiederholbar angelegt und basieren auf einem zyklischen Prinzip. Der bedeutsamste Unterschied zwischen seinen Innenraumskulpturen und den Schlammarbeiten unter diesem Aspekt ist der der Autorität der Ausführung: im ersten Fall muss nicht der Künstler selbst das Kunstwerk auf Basis seines Notats installieren – dies können in diesem Fall auch andere Personen machen – , im zweiten Fall kann dies nur der Künstler selbst. Wolfgang Laib verwendet zwar immer wiederkehrende Formen und Prozesse, das einzelne Werk, das dabei entsteht, beansprucht aber seine Einmaligkeit und Nichtwiederholbarkeit hinsichtlich seiner Materialität. Anders verhält es sich, wenn man den Aspekt Form oder die fast schon ritualisierte Installation seiner Werke betrachtet. Dann wiederum wird eine zyklisch inspirierte Herangehensweise Laibs an sein Werk erkennbar, so wird der Milchstein wiederkehrend befüllt oder ein Blütenstaub kann in regelmäßigen Abständen, aber nicht unbedingt permanent gezeigt werden. Tino Seghal und Sol LeWitt entwickelten ebenfalls Strategien, um ihre Werke wiederholbar anzulegen. Seghal arbeitet hier mit Spielregeln, die seine Arbeiten in wesentlichen Zügen beschreiben und die er an autorisierte Personen weitergeben kann, während Sol LeWitt auf eine schriftliche Anleitung und autorisierte Assistenten baut. Ob Lawrence Weiners Werke an einem Ort permanent installiert sind oder an einen anderen Ort in der gleichen oder einer anderen materiellen Ausführung transferiert werden, obliegt hingegen der Entscheidung des Empfängers. Mit dem Parameter Zeit war in dieser Arbeit nicht nur

der Gedanke unterschiedlicher Zeitvorstellungen, die die Künstler an ihre Werke knüpfen, gekoppelt, sondern auch die Frage nach der Art und Weise, wie sich die Künstler mit der Alterung oder Veränderung ihrer Materialien in der Zeit identifizieren. Wolfgang Laib nennt die Veränderungen seiner Materialien eine Patina, die er wertschätzt, während Lawrence Weiner, Sol LeWitt, Barry Le Va und Richard Long dafür plädieren, das Material auszutauschen, wenn sich ‚Alterungserscheinungen‘ zeigen. Anya Gallaccio arbeitet mit der Veränderung des Materials und Tino Sehgal's Werk kann unter diesem Blickwinkel nicht betrachtet werden, da er ausschließlich mit Menschen arbeitet. Allerdings ist ihm sehr wohl bewusst, dass Menschen in 60 Jahren anders aussehen, sich anders bewegen oder auch andere Themen ansprechen werden, diese Veränderung mit jeder Iteration, ist von seiner Seite intendiert.

Doch selbst, wenn einige Künstler das Material bei Alterungserscheinungen austauschen würden, geben nur drei der hier vorgestellten Künstler ausreichend Informationen, damit dieser Schritt auch ohne den Künstler durchgeführt werden könnte: Lawrence Weiner, Anya Gallaccio und Sol LeWitt.

Material

Vergleicht man die Konzepte der hier vorgestellten Künstler, lösen sich nur zwei Positionen tatsächlich und allumfänglich vom Material: das Konzept Lawrence Weiners und Tino Sehgal's. Lawrence Weiner, indem er die Identität seiner Werke in der Metaebene der Sprache ansiedelt und Tino Sehgal, indem er ausschließlich mit Menschen arbeitet und jegliche Dokumentation materieller Natur unterbindet.

Bei allen anderen Konzepten spielt das Material nach wie vor eine bedeutende Rolle und ist Träger von essentiellen Informationen über das Kunstwerk und den Entstehungsprozess.

Wenn Sol LeWitt's Wall Drawings erneut ausgeführt werden, handelt es sich dabei um eine tatsächliche Neuanfertigung eines Werkes, da vorangegangene Ausführungen meist zerstört sind. Allerdings, wie im Abschnitt zu LeWitt dargelegt wurde, bietet das Notat des Künstlers nicht alle Informationen, die das Material eindeutig beschreiben. Das Wissen um eine Ausführung mit dem ‚richtigen‘ Material im Sinne des Künstlers ist zum jetzigen Zeitpunkt nur seinen Assistenten bekannt. Da die Wall Drawings, um die es in dieser Arbeit ausschließlich geht, als ausgeführtes

Werk nicht per se materiell vergänglich sind, sondern nur neu ausgeführt werden müssen, wenn das Werk an einem anderen Ort gezeigt werden soll, ist die Konservierung und Restaurierung dieser Werke an Ort und Stelle eine relevante Erhaltungsstrategie. Die Konservierung bestehender Wall Drawings gewinnt vor allem dann an Bedeutung, wenn die Frage der Autorisierung der Ausführung noch nicht eindeutig geklärt ist.

Die Skulpturen, denen Richard Long eine Anleitung zur Reinstallation zugrundelegt, kommen nicht ohne das vom Künstler ausgewählte Material aus. Autorisierte Personen sind zur Ausführung nicht notwendig, die Einhaltung des Notates genügt. Das Notat bezieht sich lediglich auf formale Aspekte, wie die Grundform der Skulptur und die Auslegung der Einzelteile, nicht aber auf die Neuanfertigung der Einzelkomponenten oder dem Ersatz der Komponenten. Zwar könnte Fehlendes mit Ähnlichem ergänzt werden, doch sind die Angaben des Künstlers für diesen Schritt, den Akt der Materialwahl, für einen kompletten Austausch des Materials zu unspezifisch. Demnach ist die Konservierung des Materials zur Erhaltung dieser Skulpturen von essentieller Bedeutung.

Anya Gallaccio's Notate zur erneuten Ausführung der Skulpturen oder Installationen, die von der Künstlerin wiederholbar konzipiert sind, führen wie bei LeWitt zu einer Neuanfertigung des Werkes. Alle wesentlichen, materialen Aspekte zur erneuten Ausführung dieser Kunstwerke sind in den Anleitungen der Künstlerin enthalten. Eine Konservierung des Materials steht im Widerspruch zum künstlerischen Konzept.

Wolfgang Laib's Werke sind nicht per se wiederholbar angelegt, lediglich die Anordnung der Einzelteile ist unter Umständen variabel. Das Material seiner Kunstwerke ist essentiell – so lassen sich Konzept und Material nicht trennen. Bei Wolfgang Laib ist es wichtig, den Stellenwert zu kennen, den der Künstler dem Material zuteilt: Milch und Reis sind austauschbar, die anderen Materialien nicht. Hier steht ein materialerhaltender, konservatorisch-restauratorischer Umgang mit den Kunstwerken im Vordergrund.

Nach Barry Le Va sind die Materialien seiner Scatter Pieces – hier die frühen Arbeiten mit Filz – austauschbar. Nachdem es sich um Materialien handelt, die eindeutig in ihrer Art und in ihren Dimensionen zu beschreiben sind, spräche erstmal nichts gegen ein solches Vorgehen. Allerdings gibt der Künstler noch zu wenige Informationen zum

anschließenden Akt der Materialformung. So ist im Moment auch hier die Erhaltung des Materials in der vom Künstler gefundenen Gesamtform oder kleinerer Einheiten unumgänglich, da im geformten Material Informationen gespeichert sind, die sonst nicht vermittelt sind.

Form

In der Zusammenfassung möchte ich den Fokus nur auf zwei die Form betreffenden Aspekte legen: die Frage der Autorisierung der Materialformung oder Formfindung aus der Sicht der Künstler und die Frage nach gleichzeitig möglichen Realisierungen einer Arbeit.

Für Sol LeWitt ist die Frage der Autorisierung noch nicht eindeutig geklärt, zwar ist es theoretisch möglich, ein Wall Drawing auszuführen, wenn man eine Einweisung von einem der autorisierten Assistenten erhalten hat oder bereits einmal eine Ausführung mitgestaltete, allerdings bevorzugt der Estate als Qualitätssicherung mindestens einen autorisierten Assistenten mit einer erneuten Ausführung zu beauftragen. So erfolgt die Ausführung im Moment ausschließlich durch autorisierte Assistenten und das von ihnen zusammengestellte Team. Nach meinen Recherchen kann ein Wall Drawing zweimal gleichzeitig ausgeführt werden, einmal am ‚eigentlichen‘ Standort und einmal als Kopie für Ausstellungszwecke.

Auch Tino Sehgal sieht die Installation seiner Arbeiten nur durch ihn oder autorisierte Personen. Eine Limitierung der Präsentation seiner Arbeiten gibt es nicht.

Richard Long und Anya Gallaccio verweisen hier auf ihre Notate, werden diese eingehalten, ist keine zusätzliche Autorisierung notwendig. Nachdem eine Skulptur Richard Longs eng mit dem Originalmaterial verbunden ist, kann es nur eine gezeigte Ausführung geben. Bei Gallaccio wären die wiederholbaren Werke theoretisch ohne Limitierung der gleichzeitigen Ausführungen möglich, da es hier kein Originalmaterial gibt, allerdings begrenzte die Künstlerin in ihrem Notat die gleichzeitig möglichen Ausführungen auf genau eine.

Wolfgang Laib übernimmt die Installation seiner Arbeiten vor Ort meist selbst oder schickt seine Assistenten. Für die Pflege- und Wartungsarbeiten während einer Ausstellung werden weitere Personen in den Umgang – wie die Befüllung und das Leeren des Milchsteines – eingewiesen und übernehmen diese

Aufgabe für die Dauer der Ausstellung, aber nicht darüber hinaus. Ist ein Blütenstaub oder Milchstein im Besitz einer Institution oder eines Sammlers, dann sollten diese die Arbeiten selbstständig ausführen können. Anleitungen liefert Laib dafür nicht. Durch die enge Verbindung von Originalmaterial und Kunstwerk – das eine ist ohne das andere nicht zu denken – gibt es nur eine Ausführung.

Für Lawrence Weiner ist auch die Form eine Entscheidung, die der Empfänger trifft. Der Künstler macht auf Anfrage Vorschläge, die ausgeführt werden können, aber nicht müssen. Eine Limitierung gleichzeitig gezeigter Versionen gibt es in seinem Fall nicht, allerdings muss der Empfänger das Recht haben, eine Arbeit Weiners zu gebrauchen, also zu realisieren.

Die frühen Skulpturen Barry Le Vas können von ihm ausgeführt und in Form gebracht werden oder von einem Restaurator, der nach seiner Meinung dafür zuständig ist und auch beurteilen sollte, wie dies am Besten geht. In vorliegender Arbeit zeigte ich, dass die Verlagerung seiner Skulpturen in einen anderen Raum, also einen anderen Kontext dann eine rein restauratorische Aufgabe sein kann, wenn die Form fixiert werden kann und das Wegfallen einiger relevanter Parameter, wie Reaktion auf Raum und Zeit als Entscheidung des Ausführenden, akzeptiert wird. Das Werk wird dadurch ein statisches und verliert seinen prozessualen Gehalt. Ist die Fixierung rein technisch nicht möglich, sind weitere Angaben des Künstlers zur erneuten Installation seiner Werke notwendig. Die Erstellung einer nachträglichen Notation oder Installationsanleitung stellte ich als Möglichkeit vor. Vorliegende Notation bietet kaum Interpretationsspielraum und überführt die eher prozessuale, offene Skulptur aus Mangel an weiteren, notwendigen Anhaltspunkten oder aufgrund von mehrdeutigen Aussagen des Künstlers in eine eher statische, fixierte Form, die der Künstler jedoch autorisierte. Der Künstler selbst tendiert dann offenbar zu einer eher statischen Form, die wenig oder gar nicht auf den neuen Raum reagiert, wenn die Arbeit nicht mehr in seinem Besitz ist. Die Meinung des Künstlers zu gleichzeitigen, mehrfachen Ausführungen ist nicht eindeutig.

Raum

Der Aspekt Raum ist außer bei Barry Le Va und Wolfgang Laib bei allen anderen Künstlern zumindest soweit im Konzept/Notat konkretisiert, dass bei

einer erneuten Installation oder Ausführung die Übertragbarkeit in andere Räume gegeben ist. Da Tino Sehgal die Einrichtung seiner Werke ausschließlich selbst unternehmen wird oder in Zukunft von ihm autorisierte Personen, entscheidet er vor Ort über die richtige Platzierung des Werkes. Lawrence Weiner legt großen Wert auf die Anordnung seiner Werke im Raum, wenn er selbst eine Ausstellung einrichtet, ist das Werk allerdings im Besitz eines anderen, so kann der Empfänger über die Verortung im Raum entscheiden: „So, wie sie wollen. Sie können sie sich auf den Arsch tätowieren lassen, wenn sie wollen.“¹

Anya Gallaccio macht Angaben über die geeigneten Räume in ihren Notaten, diesen gerecht zu werden, ist eine kuratorisch anspruchsvolle Aufgabe.

Richard Longs Innenraumskulpturen sind nicht ortsgebunden. Bei der ersten Installation, die der Künstler immer selbst ausführt, ist dieser Parameter für ihn sehr wohl relevant, er gibt ihn allerdings für folgende Installationen durch andere Personen auf. Sol LeWitts Wall Drawings können auf sämtliche Wände übertragen werden. Eine Adaption an den Raum ist möglich.

Wolfgang Laib's Werke werden durch den Raum nicht direkt strukturell beeinflusst. Die Einrichtung einer Ausstellung versucht der Künstler immer selbst auszuführen, ansonsten übernehmen dies seine Assistenten.

Barry Le Va scheint dann mehr Wert auf die von ihm gefundene Form zu legen, die dann auch transferiert werden soll, wenn andere den Aufbau machen, als wenn er selbst die Arbeit erneut aufbaut. Führt der Künstler die Installation in einem neuen Raum durch, dann fließen die architektonischen Eigenheiten des Raumes direkt in die Gestalt der Skulptur ein. Der Parameter Raum für Le Va ist bis auf wenige Anhaltspunkte noch in weiten Teilen ungeklärt. Als Folge davon werden seine Werke statischer, der Parameter Raum tritt in den Hintergrund zugunsten der vom Künstler bereits gefundenen Form.

Der Raum und seine Auswirkung auf die Gestalt eines Werkes ist schwierig zu bestimmen, schon allein aus dem Grund, weil zukünftige Räume in der Regel nicht vorhersehbar sind und die Wirkung des Raumes auf die künstlerische Handlung zumeist intuitiv, dadurch nicht im Vorfeld beschreibbar und schwer kommunizierbar ist. Aus diesem Grund gestaltet z. B. Anya Gallaccio nur die Arbeiten als wiederholbar, die weniger an einen Ort gebunden sind und nach ihrer Meinung eher Objektcharakter haben und damit in

verschiedenen Räumen funktionieren. Zwar lassen sich aus einem Vergleich von früheren Ausführungen der Werke zum Teil Gemeinsamkeiten oder Gesetzmäßigkeiten ableiten, ohne die Bestätigung des Künstlers, dass es sich bei diesen Beobachtungen um tatsächlich relevante Komponenten des Werkes handelt, verbleiben wir hier allerdings im Bereich der rein subjektiven Interpretation.

Was lässt sich aus all diesen Beobachtungen zur Beantwortung der Fragen, die in der Einleitung gestellt wurden, ableiten?

Vergleicht man die Strategien, die im Kapitel Historische Aspekte genannt wurden, mit denen, die die Künstler in dieser Arbeit ihren Werken zugrundelegen, sind einige Ähnlichkeiten auszumachen. Wenn es um die Wiederholung eines Kunstwerkes geht oder die Tradierung vergänglicher, prozessualer oder offener, nicht fixierter Ausdrucksformen, wenden auch hier die Künstler ähnliche Tradierungsmechanismen an.

Sol LeWitt plante noch zu Lebzeiten zusammen mit der Yale University eine Einrichtung, die die Ausführung der Wall Drawings in seinem Sinne an die nachfolgenden Generationen übermitteln soll. Mit der Ausstellung ‚Sol LeWitt – A Wall Drawing Retrospective‘ im MassMOCA in North Adams, USA, mit einer Laufzeit bis ins Jahr 2033, in der Schlüsselwerke seiner gesamten Schaffensphase gezeigt werden, hinterließ der Künstler ein Primärzeugnis seiner Intention für mehrere Jahrzehnte nach seinem Tod. Die dienstältesten Assistenten sind nun mit dem Aufbau der Institution in Yale und der Erweiterung der von LeWitt entwickelten Anleitungen zur Ausführung betraut. Bereits im Konzept zu den Wall Drawings griff Sol LeWitt auf die Übermittlung seiner Idee in Form eines Notates zurück. Der Künstler legte damit die Zweiphasigkeit der Wall Drawings offen und trennt die Idee von der Ausführung. Sein Notat dirigiert die Ausführung durch andere in einigen wesentlichen Aspekten, ist aber ohne das spezielle Wissen der Assistenten nicht umsetzbar. Wir sehen hier die Verquickung einer schriftlichen, in einem Zeichensystem codierten Vermittlung einer künstlerischen Idee mit der Ausführung durch ausgebildete, vom Künstler instruierte Assistenten, die über das notwendige Kontextwissen zur korrekten Auslegung des Notates verfügen.

Lawrence Weiner legt seinen Statements eine unmißverständliche Absichtserklärung zugrunde,

die jede Materialisierung seiner Skulpturen billigt und auch dem Empfänger seiner Arbeiten, die Entscheidung über die Art der Materialisierung überlässt. Er kann diesen Weg der ‚unbegrenzten‘ Möglichkeiten gehen, da er die Identität seiner Werke nicht in der Materialisierung ansiedelt, sondern in der Metaebene der Sprache: die Bedeutung der Worte ist die Skulptur, zumindest gilt dies uneingeschränkt für die meisten Statements. Damit ist sein Werk zumindest der materiellen Zeitlichkeit enthoben und die Tradierung der Identität dieser Kunstwerke mit der von Literatur vergleichbar.

Tino Sehgal plant den Aufbau einer Institution zur mündlichen Weitergabe seiner Skulpturen an zur Ausführung autorisierte Personen. Damit ist die Tradierung seines Werkes an Menschen gebunden, die sein Werk an die nächstfolgenden Generationen weitergeben. Eine Nähe dieses Vorgehens ist im Ise-Prinzip zu erkennen, aber auch bei Schulen im Bereich Tanz/Choreographie, die sich der Weitergabe eines bestimmten Œuvre oder eines bestimmten Stils eines Choreographen verschrieben haben.

Richard Long arbeitet mit einem Medienwechsel, um seine flüchtigsten Arbeiten zu konservieren und in der Kunstwelt zu kommunizieren. Daneben gibt der Künstler aber auch wesentliche Handlungsschritte zur Ausführung seiner Innenraumskulpturen in Notaten an, die den Aspekt der Anordnung der Einzelteile thematisieren. Die Notate Longs beziehen sich nur auf den Parameter Form und die Formfindung von Einzelteilen hin zur Gesamtform, nicht auf das Material der Innenraumskulpturen.

Anya Gallaccio geht einen Schritt weiter und fixiert sowohl den Akt der Materialwahl als auch der Materialformung in ihren Notaten, die sie den von ihr als wiederholbar deklarierten Kunstwerken zugrundelegt.

Wolfgang Laib arbeitet mit Assistenten zusammen und leitet weitere Personen zur Installation und Pflege seiner Arbeiten während einer Ausstellung an, indem er die Vorgänge zur Anordnung der einzelnen Komponenten zum Gesamtwerk erklärt und selbst zeigt. Er verfolgt das Prinzip der mündlichen Weitergabe des erforderlichen Wissens.

Barry Le Va hat für die ‚felts‘ – also seine frühen Arbeiten der ‚Scatter Pieces‘ bisher noch keine eigene Erhaltungsstrategie entwickelt und weist die Entscheidung darüber dem Restaurator zu. Innerhalb dieser Arbeit nimmt er in dieser Hinsicht eine Sonderrolle ein, da die anderen Künstler bewusst

oder unbewusst auf Strukturen zurückgreifen, um zumindest einige Aspekte ihres Kunstschaffens von ihrer Person zu lösen. Für Barry Le Va wurde in dieser Arbeit in Zusammenarbeit mit dem Künstler eine Notation für eine Skulptur aus dem Jahr 1967 entwickelt, um diese ohne den Künstler selbst an einen anderen Ort wiederaufbauen zu können.

Wo ist ein eher klassisch konservatorisch -restauratorischer Umgang, also der materielle Erhalt eines Werke, nicht mehr das einzige ausschließliche Verfahren mit diesen Kunstwerken?

Das Konzept ‚Wall Drawings‘ von Sol Lewitt besteht nicht nur aus der Manifestation an der Wand, sondern aus den drei Phasen Notat, wiederholbar angelegte Ausführung und Ausführung an der Wand. Sowohl das Notat wie auch die Ausführung an der Wand können als einzigartiges Objekt betrachtet werden und demgemäß auch in ihrer vorliegenden Materialität konserviert und gegebenenfalls restauriert werden. Die Ausführung selbst als Handlung nicht. Um diese Handlung vollziehen zu können, ist das Interpretieren und Ausführen des Notates notwendig. Nachdem nicht alle Handlungsschritte in detail im Notat vermerkt sind, ist ein weitreichendes nicht oder noch nicht verschriftlichtes Kontextwissen notwendig, um ein Wall Drawing im Sinne des Künstlers auszuführen.

Lawrence Weiners Konzept schließt eine Konservierung eines materialisierten ‚Statements‘ nicht aus, es können aber auch ganz andere Wege gegangen werden, wenn das Werk erneut ausgeführt werden soll, ohne das Werk in seiner Identität, in seinen wesentlichen Merkmalen zu verraten, solange man sich an die ‚korrekte Schreibweise‘² hält. Um das Kunstwerk tradieren zu können, muss man also vor allem wissen, was im Sinne Lawrence Weiners Sprache ist.

Die Schlammarbeiten und die durch einen Medienwechsel entstandenen Destillate der Land-Art Projekte Richard Longs als Fotografien, Textarbeiten und weiteren grafischen Umsetzungen sind ebenfalls einzigartige Objekte. Auf die feineren Unterscheidungen bezüglich der Reproduzierbarkeit der einzelnen Medien ging ich im Kapitel zu Long noch näher ein. Also auch hier ist die materielle Erhaltung dieser Werke in ‚klassischer Manier‘ vorrangig. Seine Innenraumskulpturen basieren auf einem anderen Konzept. Das Konzept der Innenraumskulpturen ist zweiphasig: es besteht aus dem Originalmaterial und

einer wiederholbaren Installation.

Bei Long entsteht das vollständige Kunstwerk erst durch die Installation der Einzelteile zu einer Gesamtform. Durch das Notat des Künstler ist dieser Vorgang von seiner Person gelöst und lässt einen wiederholten Aufbau zu. Auch hier ist es wichtig, das Notat interpretieren zu können. Eine gelungene Installation hängt auch davon ab, wie sehr der Aufbauende mit dem Werk und dem Künstler vertraut ist und wieviel Erfahrung und Geschick er im Aufbau der jeweiligen Skulptur hat. Ähnlich verhält es sich mit den Werken Wolfgang Laibs, wenn sie in einer Ausstellung gezeigt werden. Wobei Laib keine Anleitung zur Installation seiner Werke in schriftlicher Form anbietet, sondern diesen Vorgang mündlich erläutert. Auch hier werden die Werke erst in der Ausstellung ausgestreut, arrangiert oder befüllt. Auch hier ist eine Handlung notwendig, um das Werk zu vervollständigen.

Die Installation der Arbeiten von Long und Laib ist nur mit dem Originalmaterial möglich, das Gegenstand konservatorisch-restauratorischer Überlegungen ist. Tino Sehgal's und Anya Gallaccios Werk entzieht sich einer materiellen Konservierung. Während Gallaccios Arbeiten in ihren einzelnen Stadien sehr wohl dokumentiert werden können, ist auch dieser Weg bei Sehgal nicht zu gehen. Die von Gallaccio wiederholbar angelegten Arbeiten können gemäß eines Notates erneut realisiert werden. Bei Sehgal gibt eine solche Anleitung nicht. Die Tradierung seines Werkes ist demnach ausschließlich Angelegenheit des Künstlers selbst.

Barry Le Vas Skulpturen können solange ohne Konflikte konservatorisch-restauratorisch ‚betreut‘ werden, solange sie nicht in einen anderen Raum transferiert werden und der Künstler die Installation nicht selbst durchführt. Bei einer erneuten Realisierung steht auch hier eine Handlung im Vordergrund.

Zu einem Konflikt mit der klassischen Restaurierungstheorie kommt es in diesen Fällen also vor allem dann, wenn das Kunstwerk wiederholt werden muss, um überhaupt weiter existieren zu können, wiederholbar intendiert ist oder die Wiederholung eine weitere, optionale Tradierungsmöglichkeit darstellt.

Die klassische Restaurierungstheorie³ ist auf eine lineare Zeitvorstellung ausgerichtet, wie in der Einleitung kurz skizziert, ist der durch Analysen bestimmbare oder beschreibbare ursprüngliche ‚status quo‘ eines Kunstwerkes als Zeitpunkt eines

optimalen Zustandes der Ausgangspunkt für jegliche Klassifikation von Veränderungen und den daraus abgeleiteten konservatorisch-restauratorischen Handlungen. Für linear ausgerichtete Kunstwerke kann die klassische Restaurierungstheorie nach wie vor eine geeignete Entscheidungshilfe für konservatorisch-restauratorische Handlungen sein. Auf prozessual und zyklisch angelegte Kunstwerke oder Ausdrucksformen ist dieses Werte- und Handlungsschema nicht ausgelegt.

Unter einer Wiederholung eines Kunstwerkes verstehe ich hier die Neuanfertigung eines Werkes oder das erneute Installieren der Arbeiten, nämlich dann, wenn Einzelteile zu einer Gesamtform zusammengefügt werden müssen. Tatja Scholte wies auf dieses verbindende Element hin, das allen Installationen gemein ist – eine Installation wird erst dann zu einem Kunstwerk, wenn sie installiert ist: *„There is one important connecting element, however, and that is the word installation in its more literal sense: the functional act of installing the work of art in the space concerned. The installation only comes into being as work of art through the process of being installed, and this may repeatedly happen in different museums and exhibition spaces.“*⁴ Eine Neuanfertigung ist bei LeWitt, Weiner, Gallaccio und Sehgal möglich. Die Installation der Arbeiten ist bei Long, Le Va und Laib notwendig, wobei z. B. die Gläser mit Blütenstaub bei Laib auch bereits Kunstwerkcharakter haben, so ist die Installation des Blütenstaubs eine Möglichkeit, aber keine Notwendigkeit.

Das heisst, mit einer Wiederholung ist immer auch eine Handlung verbunden.

Welche Kunstwerke sind wiederholbar? In erster Linie und ausschließlich die, die der Künstler als solche konzipiert.

Wie die Recherche zeigte, verfährt ein Künstler in dieser Hinsicht sogar unterschiedlich mit einzelnen Werken seines Œuvres. Der Konzeptkunst wird gerne im Allgemeinen zugesprochen, die Idee sei hier wichtiger als die Materialisierung der Idee, doch die Recherche zeigte, dass allein die Zuordnung eines Künstlers zu einer bestimmten Kunstrichtung keine allgemeingültigen erhaltungsstrategischen Aussagen erlaubt. Diese müssen für jeden Künstler, z. T. für jedes Kunstwerk neu erarbeitet werden. So gilt z. B. die Absichtserklärung nur und ausschließlich für Lawrence

Weiner und lässt keine Aussagen in dieser Hinsicht für andere Künstler zu. Seine Absichtserklärung kann auch nicht verwendet werden, um einen Umgang mit Konzeptkunst als Gesamtes zu beschreiben. Sie gilt für ihn und sein Werk. Verallgemeinerungen bieten hier keinen Mehrwert, sondern nur das Risiko der Fehlinterpretation.

In der Fachliteratur wurde der Begriff der „konzeptbasierten“ Kunst (concept-based art)⁵ für Werke eingeführt, die komplett erneuert werden können, wenn die Voraussetzungen dafür vorhanden sind. „Konzeptbasiert“ erscheint mir als Begriff schwierig, zum einen aufgrund der namentlichen Nähe zur Konzeptkunst als kunsthistorischer Terminus und zum anderen aufgrund der Tatsache, dass jedes Kunstwerk auf einem Konzept, einer Idee basiert und mit diesem Begriff letztendlich kein Alleinstellungsmerkmal benannt wird. Der Begriff wird dadurch leicht irreführend. Ich schlage deshalb vor, von wiederholbaren oder iterativen Kunstwerken zu sprechen.

Was ist für eine erneute Ausführung notwendig?

Das Wissen um die Ausführung.

Das Wissen um eine Handlung kann, wie der historische Exkurs und die Strategien der Künstler zeigen, als schriftliche Anleitung, als mündliche Übermittlung oder eine Mischung aus beidem weitergegeben werden.

Nelson Goodman führte 1968 in seiner Untersuchung ‚Sprachen der Kunst – ein Ansatz zu einer Symboltheorie‘ zwei Begriffe ein, nämlich autographisch und allographisch. Pip Laurenson übertrug diese Unterscheidung Goodmans auf installative Medienkunst und wies auf einige Gemeinsamkeiten zwischen allographischen Werken und Medienkunst hin. Goodman bezeichnet solche Kunst allographisch, deren Produktionsgeschichte keinen essentiellen Wert für das Kunstwerk darstellt – man könnte auch sagen, Werke, die wiederholbar sind – und für die, die Produktionsgeschichte in einer Notation dargestellt werden kann – das heißt wiederholbar ohne den Künstler auf Basis einer Anleitung, die die Produktion des Werkes in ein Zeichensystem übersetzt: *„Die Autorität einer Notation liegt in der vorgängigen Klassifikation von Objekten oder Ereignissen als Werken, einer Klassifikation, die die Klassifikation durch die Produktionsgeschichte überlagert oder wenigstens*

*eine legitime Projektion erlaubt, die sie überlagert; aber eine definitive, von jeder Produktionsgeschichte völlig losgelöste Identifikation von Werken ist erst dann erreicht, wenn sich eine Notation etabliert hat. Die allographische Kunst hat sich nicht durch Proklamation, sondern durch Notation emanzipiert.“*⁶

Nach Goodman weiter sind allographische Kunstwerk zweiphasig⁷, sie sind erst, wenn sie zur Aufführung kommen. Erst die Interpretation der Partitur in der Aufführung macht aus dem Zeichensystem ‚Partitur‘ Musik. Jede Aufführung ist nach Goodman dann ein Fall des Werkes. Die Aufführung ist demnach nicht das Werk, sondern ein Fall dessen. Das Werk bewegt sich irgendwo zwischen Partitur, interpretierender Aufführung und dem hörbaren Resultat. Diese Aufteilung erinnert an das Konzept LeWitts. Auch auf die wiederholbaren Arbeiten Gallaccios kann der Begriff angewendet werden. Die Übertragung des Begriffes ‚allographisch‘ in der Weise, wie er von Goodman dargestellt wird, ist hilfreich und aufschlussreich, lässt sich aber nicht auf alle hier behandelten Künstler uneingeschränkt anwenden. So ist ein ‚Statement‘ Weiners oder ein Blütenstaub im Glas von Laib auch dann ein ‚vollwertiges‘ Kunstwerk, wenn es zu keiner Ausführung kommt. Sie können, aber müssen nicht zweiphasig sein. Bei Laib, Long und Le Va ist nur ein Teil der Produktionsgeschichte in einem Notat oder in der mündlichen Anleitung durch den Künstler beschrieben, sozusagen in ein Zeichensystem übersetzt. Sie sind also nur zum Teil allographisch. Tino Sehgal macht keine Notation, aber dennoch sind seine Werke wiederholbar.

Nach Goodman ist ein Kunstwerk nur dann allographisch, wenn es eine Notation gibt, in der die konstitutiven Eigenschaften des Werkes beschrieben sind. Gertrude Stein nennt als Grundvoraussetzung für eine Wiederholung lediglich die Beschreibung dieser zu wiederholenden Dinge: *„Wenn diese Existenz dieses Ding ist und tatsächlich existiert, kann es keine Wiederholung geben. Wiederholungen gibt es nur dann, wenn Beschreibungen dieser Dinge gegeben werden, nicht, wenn sie selbst existieren.“*⁸ Sie spricht hier von einer Beschreibung ohne näher zu deklarieren, ob diese nun geschrieben, gezeichnet, gesprochen ist oder den Anforderungen an eine Notation gerecht wird.

Die Beschreibung der Ausführung ist wie auch immer geartet Voraussetzung, eine Notwendigkeit, für jede Wiederholung. Goodman nennt folgende Gründe,

die eine Notation notwendig machen: „*Ursprünglich waren vielleicht alle Künste autographisch. Wo die Werke vergänglich sind, wie beim Singen und Rezitieren, oder wo viele Menschen für die Herstellung erforderlich sind, wie bei der Architektur und der symphonischen Musik, schafft man vielleicht eine Notation, um die Grenzen der Zeit und des Individuums zu überwinden. Das bedeutet, dass man einen Unterschied zwischen den konstitutiven und den kontingenten Eigenschaften machen muß.*“⁴⁹ Vergängliches Material, Ausführung durch andere oder die Überwindung von Zeit und Individuum, all diese Gründe führten auch die hier behandelten Künstler zu einer Anfertigung eines Notats oder ließen sie über andere Tradierungsmöglichkeiten, wie die Etablierung einer Institution zur Weitergabe des notwendigen Wissens, nachdenken. Der wesentliche Punkt einer nachhaltigen Tradierung dieses Wissens um die Ausführung ist die Loslösung der Ausführung von der Person des Künstlers und die Kommunikation an nachfolgende Generationen, die die Ausführung übernehmen.

An diesem Punkt möchte ich auf zwei Gegenstände näher eingehen: Wiederholung und Veränderung. Jede Wiederholung führt zwangsläufig zu einer Veränderung. Je genauer die Notation, das Notat oder auch die mündliche Anleitung und je exakter sich der Ausführende daran hält und die Anforderungen erfüllt, desto kleiner wird die Veränderung einer Ausführung von einer Vorhergehenden theoretisch sein. Und dennoch: kann Veränderung nicht akzeptiert werden, ist eine Wiederholung nicht möglich.

Wie stehen die in dieser Arbeit behandelten Künstler zu einer Veränderung ihres Werkes von Wiederholung zu Wiederholung?

Sehgal arbeitet mit der Veränderung, er baut sie sogar in seine Skulpturen mit ein. Aber auch hier sieht der Künstler eine Grenze, ab welcher er eine Arbeit nicht mehr als sein Werk bezeichnen würde. Wo diese Grenze liegt, teilt er allerdings nicht mit.

LeWitt strebte eine ‚optimale Form‘ seiner Wall Drawings an. Da sein Notat nicht sehr detailliert ist, musste er zwingend mit instruierten Assistenten arbeiten, die den zulässigen Grad der Veränderung kennen.

In Longs Notaten nimmt der Künstler selbst eine Unterscheidung in konstitutive und kontingente Elemente vor. Die Grundform ist genau durch Maße bestimmt, die Einhaltung der angegebenen Maße

obligatorisch, die Anordnung der Einzelteile kann variiert werden. Diese Variationen sind intendiert und ergeben nach Ansicht des Künstler immer mehr oder weniger das Gleiche.

Für Laib ist der Grad der zulässigen Veränderung nicht näher bestimmt. Gerade aber das Beispiel der in seinen Augen schlecht installierten Reishäuser zeigt, dass hier eine für den Künstler relevante, allerdings nicht näher beschriebene Grenze überschritten wurde.

Le Va arbeitet bewusst mit den Veränderungen seines Werkes, er bezieht sie in den Prozess mit ein. Die Veränderung ist ein wesentlicher Bestandteil seiner Skulpturen. Allerdings kommuniziert er den Grad der akzeptierten Veränderung nicht in dem Maße, dass sich daraus eine sinnvolle Handlungsanleitung für andere ergeben könnte. Die Folge ist, dass sein Werk statischer wird.

Auch bei Gallaccio ist die Veränderung ein essentieller Bestandteil ihrer Kunstwerke. Die Veränderungen der Materialien sind selbst für die Künstlerin nicht im Detail vorhersehbar, jedes Stadium ist allerdings intendiert, solange die werkspezifischen, konstitutiven Angaben im Notat bei der Einrichtung der Arbeit befolgt wurden.

Veränderungen der Materialisierungen der Werke Lawrence Weiners sind für ihn ohne Bedeutung, allerdings gilt es, die korrekte Schreibweise einzuhalten.

Die Künstler nennen den Grad der zulässigen Veränderung mal mehr mal weniger präzise. Bei allen allerdings gibt es Veränderungen, die dazu führen, dass sie sich mit dem dann zustandekommenden Werk nicht mehr identifizieren können. Die Gefahr, dass bei einer Wiederholung ohne den Künstler oder dessen nachträgliche Inspektion Werke entstehen, die nicht in seinem Sinne sind, ist nicht auszuschließen. Die Künstler reagieren unterschiedlich auf dieses Risiko: Sehgal übernimmt die Installation ausschließlich selbst oder von ihm autorisierte Assistenten, ähnlich Wolfgang Laib. Autorisierte Assistenten sollen diese Veränderung auch im Fall LeWitts möglichst gering halten. Richard Long vertraut darauf, dass die spezifischen Eigenschaften der originalen Einzelteile zu Variationen führen, die alle mehr oder weniger das Gleiche ergeben. Gallaccio beschreibt sehr detailliert die Ausgangssituation und hofft darauf, dass diese nach ihren Vorstellungen geschaffen wird. Dem Dilemma der Veränderung jeder erneuten Installation setzt Tina Fiske den Aspekt der Iteration

nach Derrida entgegen.

Einer allographischen Lesart von Installationen oder Medienkunst, wie sie Pip Laurenson aufzeigte, hält Fiske entgegen, dass diese Lesart gebunden an ein intentionales System sei, welches immer auf die Erfüllung nur *eines* autorisierten Zustandes oder *einer* zulässigen Ausführung eines Werkes hinarbeitet und dabei die Möglichkeiten außer Acht lässt, die eine Installation sonst noch bieten könnte. Sie bezieht sich hier auf Derrida und seinen Gedanken zu Iteration¹⁰ und iterativen Vorgängen. Für Installationen böten sich in Anlehnung an Derrida Möglichkeiten, die über das Original selbst reichten: *“Derrida’s iterability is a mode of repetition that, rather than ,aspiring to the fulfilment of the original’, searches or reaches beyond the original itself.”*¹¹ Und weiter: *“Yet, if the re-installed work might thus be able to imply ,both identity and difference’, and avow itself as a minimal remainder or as an iteration that escapes the ,logic of presence’, where does this place the conservator’s ethical injunction?”*¹² Eine Iteration in Anlehnung an Derrida bezogen auf eine Installation könne nach Fiske also auch eine Reinstallation sein, die nur einzelne Aspekte aufgreift, nur in einigen Punkten der ursprünglichen Ausführung gleicht. Im einen Fall, der allographischen Lesart, ist das Ziel also eine möglichst getreue Annäherung an die künstlerische Intention oder an eine autorisierte Ausführung, im anderen Fall, der Interpretation im Sinne einer Iteration nach Derrida/Fiske, eine weitaus freiere Reinstallation, die möglicherweise nur noch wenige Punkte, nämlich die, die dem Interpretierenden bedeutungsvoll erscheinen, mit einer vorangegangenen oder der ursprünglichen Installation gemein hat.

Ich denke, nicht, dass man sich dogmatisch für eine der beiden Lesarten entscheiden muss, denn jede erneute Ausführung wird sich von einer vorangehenden ohnehin unterscheiden, selbst die exakteste Nachbildung wird nicht ‚dasselbe‘ erzeugen, und eine erneute Ausführung oder Reinstallation ist immer eine Interpretation. Ob sich diese Interpretation nun möglichst nah an vorangegangenen Manifestationen orientiert oder weitaus freiere, im Sinne Derridas iterative Wege geht, die im Vorfeld zu einer Neuausführung diskutiert werden können, beides sind berechnete Herangehensweisen. Die Frage ist vielmehr, wie das Resultat benannt wird und was der Bezugs- oder Ausgangspunkt dieser Interpretationen ist. Die entscheidende Frage ist, mit welcher

Transparenz die Vorgänge und Überlegungen und letztlich die Entscheidungen der Fachwelt und dem Publikum gegenüber kommuniziert werden. Führen wir an dieser Stelle noch einmal den vielfach herangezogenen Vergleich mit Musik an und zwar nur mit der, die in einer Partitur eines Komponisten notiert ist. Die Interpretation dieser Notation erfolgt über verschiedenste Ansätze, es gibt Interessen, die eine historisch informierte Aufführungspraxis anstreben, um über die Rekonstruktion der Instrumente, des Raumes, der Annäherung an eine historische Spielweise und Interpretation des Notentextes, möglichst nahe an eine Aufführung heranzukommen, so wie sie wohl zu Zeiten des Komponisten geklungen haben mag. Daneben gibt es aber auch Interpreten einer Komposition, die einen weitaus freieren Umgang damit pflegen, aktuelle Bezüge herstellen und eigene Auslegungen einbringen, die für die Gegenwart oder den Dirigenten/Musiker relevant sind. Der Fakt, dass es sich in beiden Fällen um Interpretationen handelt, ist dabei völlig klar und auch für jeden Betrachter schon dadurch offensichtlich, dass er den Ausführenden, Interpreten live bei seinem Tun betrachten kann und weiss, dass es sich dabei nicht um Beethoven oder Bach handelt.

Gibt es eine Notation oder das Wissen um die werkspezifischen Eigenheiten eines Werkes – also, das was das Werk über seine Materialität oder Manifestation hinaus ausmacht, können wir uns in der Interpretation beliebig weit von der Intention des Künstlers entfernen oder uns in einer erneuten Ausführung wieder an diese annähern.

Eine konservatorisch-restauratorische Herangehensweise an ein Werk ist im Grunde immer bemüht, keine Interpretation vorzunehmen und möglichst alle Bedeutungszuschreibungen zuzulassen. Aus diesem Bemühen leiten sich Maßnahmen wie minimaler Eingriff, Reversibilität der Maßnahmen und Konservierung des materiellen Objektes oder ein möglichst unverfälschtes Bewahren der materiellen Substanz ab. Die Philosophin Yuriko Saito verweist in folgendem Zitat auf die *intentio auctoris* und die *intentio lectoris*, die von verschiedenen Parteien unterschiedlich gewertet wird.¹³ Die eine Partei, die den Sinn eines Kunstwerkes in der Absicht des Künstlers vermutet, die andere, die die Interpretation des Betrachters als vorrangig wichtig erachtet: *“What constitutes the meaning of a work of art has*

always been a controversial issue in philosophical aesthetics. Some claim that it is whatever that artist has intended while others claim that it is whatever the viewer interprets independent of the artist's intention. It is not necessary for the purpose of this essay to settle the issue. Whatever view we adopt, we acknowledge the importance of the physical medium in which the meaning is embodied. The meaning of a work of art emerges from the physical material of the object. The particular design and structure of a work of art directly resulting from the artist's manipulation of the physical elements constitute the meaning and integrity of a work of art. Any alteration in the physical material of the object, hence, results in the change of meaning and significance of the art object."¹⁴ Saito gibt keine Antwort darauf, welche dieser Sichtweisen nun angemessen oder richtig ist, denn diese bleiben höchstwahrscheinlich immer Ansichtssache. Sie muss es auch nicht aus dem Grund, weil das vom Künstler geformte und fixierte Material in einem klassischen Kunstwerk grundsätzlich beide Sichtweisen zulässt, ohne dadurch verändert zu werden. Bei wiederholbar angelegten Kunstwerken ist dies nicht der Fall, da das Werk nach dem Abbau nicht mehr in dieser Form existiert und auch nach einem erneuten Aufbau nicht mehr in genau dieser Form existieren wird.

Boris Groys bringt einen Vergleich mit der Tradition des Theaters und der symphonischen Musik in seiner Publikation ‚Logik der Sammlung‘, 1997: *„Damit die Ereignishaftigkeit des Werks erlebt werden könnte, sieht sich der Interpret gezwungen, von der buchstäblichen Wiederholung der primären Aufführung Abstand zu nehmen. Die Dokumentation eines Ereignisses dient dabei nicht nur als Hilfe für seine genaue Rekonstruktion, sondern fordert die ausdrückliche Distanzierung von der dokumentierten Form. Damit wird ein Raum der Unsicherheit geschaffen, aber auch eine neue Chance eröffnet: eine Ausstellung oder eine Installation zu restaurieren, indem man sie neu inszeniert – mit anderen Gegenständen, in einer anderen Umgebung, im Kontext einer neuen Zeit. (...) eine Wiederholung des Ereignisses – statt einer Aufbewahrung des materiellen Objekts. Vielleicht wird die Restauration unter diesen neuen Bedingungen als eine neue Kunstform anerkannt, wobei der Restaurator, wie gesagt, eine ähnlich prominente Rolle des Interpreten im Bereich der Bildenden Kunst übernimmt, wie sie Regisseur oder Dirigent in anderen Kunstbereichen*

schon längst spielen.“¹⁵

Groys spricht von ‚Restauration‘ nicht von ‚Restaurierung‘, in der Annahme, dass er dies absichtlich tut und ‚restaurieren, Restauration‘ im Sinne von tatsächlich ‚wiederherstellen/Wiederherstellung‘ meint, leite ich daraus ab, dass er sich nicht auf die Tätigkeit des Konservator-Restaurators bezieht, sondern die Wiederherstellung und Wiederholung eines Werkes im Allgemeinen meint. Dann jedoch frage ich mich, warum sowohl Fiske, als auch Groys die Aufgabe der Neuinszenierung eines wiederholbaren Werkes zeitgenössischer Kunst oder einer Installation automatisch dem Restaurator überantworten? Ist es nicht eher so, dass es diesen Beruf, in der Ausgeprägtheit und Differenziertheit wie es die Tätigkeit eines Dirigenten oder Regisseurs erforderlich macht, für den Bereich der Bildenden Kunst noch gar nicht gibt? Außerdem, und hier kommen wir wieder zum Thema der Notation zurück: ohne eine Vorlage des Autors, des Komponisten, also des Schöpfers des Werkes, das Aufschluss gibt über die wesentlichen, werkspezifischen¹² Elemente und Merkmale des Werkes, kann ein Regisseur oder Dirigent nicht inszenieren. Die Basis seiner Auseinandersetzung mit einer Neuinszenierung eines Werkes eines anderen ist eine Notation. Und egal wie weit er sich davon entfernt, er bezieht sich darauf. Das Kennen der wesentlichen Handlungsschritte zu einer erneuten Ausführung, erscheint darum als eine notwendige Grundvoraussetzung zu einer Wiederholung eines Werkes bildender Kunst.

Was muss eine solche Notation enthalten?

Markus Pescoller übertrug die Sprechakttheorie Austins¹⁶ in seiner Publikation ‚Restaurierung und Erzählung‘¹⁷ auf den Bereich des Kunst- und Kulturgutes und deren Erhaltung und bietet damit ein sinnvolles Analyse-Werkzeug. Er weist den von Austin aufgestellten Begriffen der Lokution, Illokution und Perlokution ihr jeweiliges Pendant im Hinblick auf Kunst- und Kulturgut und einer sich daran orientierenden Analyse zu: *„Soweit wir sehen, ist die Sprechakttheorie, wie sie von Austin entwickelt wurde, aufgrund ihrer Abstraktheit und ihrer engen Verbindung von Sprache und Handlung derzeit am besten für eine Übertragung auf die Restaurierung geeignet. Wir verwenden hier bewusst die von Austin entwickelte Sprechakttheorie, da sie einen philosophischen Ansatz besitzt und gleichzeitig auch ein entsprechendes und geeignetes*

*Beschreibungswerkzeug liefert.*¹⁸ Im Folgenden möchte ich nur auf die Lokution eingehen, um daraus abzuleiten, was eine Dokumentation von einer Notation unterscheidet und was in einer Notation enthalten ist. Den Begriff der Lokution überträgt Pescoller so, dass darin alles enthalten ist, was das Kulturgut als Material beschreibt. Material schließt hier sowohl Materie als auch Nicht-Materie mit ein. Das bedeutet alle Aussagen zum „Kulturerbe als Material, das aus der formlosen Materie, der Form und der Bedeutungsgebung besteht“¹⁹ werden im Akt der Lokution beschrieben. Austin unterschied die Lokution in drei Unterbegriffe, den phonetischen, den phatischen und den rhetischen Akt. In der Übertragung durch Pescoller steht der phonetische Akt für den Akt der Materialwahl und betrifft „nicht nur das ursprünglich eingesetzte Material (...), sondern auch das gesamte Material der anthropogenen und nicht-anthropogenen Veränderungsgeschichte bis in die Gegenwart.“²⁰ Der phatische Akt bezeichne den Akt der Materialformung und beschreibe alle Vorgänge, die das Material in die Form bringen oder brachten, so wie wir sie vorfinden: „Hier sei nochmals betont, dass dieser Akt nicht nur die ursprüngliche, vielleicht auch gar nicht mehr rekonstruierbare Form betrifft, sondern auch die Formveränderungen durch den Menschen oder auch ohne ihn bis heute.“²¹ Der letzte Akt der Lokution nach Austin ist der rhetische Akt. Dieser Akt ist ein Akt der Bedeutungsgebung, übertragen auf das Kulturgut: „Dieser Teilakt umfasst alles, was über ein bestimmtes Kulturerbe ausgesagt wurde, wird und werden kann, von labortechnischen Analysen über geschichtswissenschaftliche Untersuchungen und sozial- und humanwissenschaftliche Beschreibungen aller Facetten bis zur schriftlichen und oralen Rezeptionsgeschichte, die bei der Intention des Künstlers beginnt, sämtliche Äußerungen über die Geschichte umgreift und bei gegenwärtigen Aussagen über ein Kulturerbe endet. (...) Die Bedeutung, die einem Kulturerbe gegeben wird, resultiert also aus der ursprünglichen Intention genauso wie aus späteren Gebrauchs- und Umgangsveränderungen. Auch die Bedeutungszuschreibung als erhaltenswertes Kulturerbe und der Blick des Denkmalpflegers, Restaurators, Sammlers oder anderer Interessierter, sei es eine Einzelperson oder eine Institution, ist ein rhetischer Akt, ein Akt der Bedeutungsgebung.“²² Alle Daten, die in den einzelnen Akten gesammelt werden, werden nach Pescoller weiter in einem

nächsten Schritt zu komplexen Sinnzusammenhängen zusammengefügt: „Dabei ist klar, dass diese Sinnkonstruktionen schon Interpretationen sind, die vom Wissen und der Kompetenz wie auch anderen Faktoren dessen abhängen, der die Geschichte erzählt.“²³

All diese Daten können und sollten in einer Dokumentation enthalten sein, nicht alle sind aber für die Wiederholung des Werkes relevant.

Was ist relevant?

Eine Notation aus einem bestehenden Kunstwerk, z. B. einer aufgebauten Installation abzuleiten, ist möglich. Allerdings sollte man sich dabei im Klaren sein, dass es sich bereits um eine Interpretation desjenigen handelt, der die Analyse vornimmt. Vergleichbar wäre dieser Vorgang einer Notation Neuer Musik, die von einer Aufnahme abgeleitet wird, ohne, dass der Notator bei der Aufführung zugegen war. Ich beziehe mich hier deshalb auf Neue Musik, weil u. U. die Klangereignisse zeitgenössischer ‚ernster‘ Musik ebenso wie manche zeitgenössische Kunstformen keinem klassischen oder bekanntem Ordnungsmuster zugeordnet werden können, das eine Unterscheidung in ‚wesentlich zugehörig‘, ‚werkspezifisch‘, ‚variabel‘ oder vielleicht sogar ‚unwesentlich‘ und ‚nicht zugehörig‘ vereinfacht. Hätte ich also nur die Aufnahme, was einer Installation entspräche, bei deren Aufbau ich nicht dabei war, könnte es passieren, dass ich Klangereignisse notiere, die nur zufällig entstanden sind und eigentlich nicht zum Werk gehören. Oder ich notiere genau jeden Klang einer Passage, die der Komponist als Improvisation durch die Musiker auswies und die bei jeder Aufführung improvisiert werden soll. Oder ich notiere ‚Fehler‘. Oder ich weise dem Klang ein Instrument zu, das in der Komposition gar nicht vorkommt, sondern eines, das nur ähnlich klingt usw..

Auch der Versuch, die Bedeutung oder den Sinn eines Kunstwerkes ausschließlich in seiner Manifestation zu suchen, trägt immer den Stempel des Betrachters oder ‚Dechiffrierers‘. Die Beantwortung einer Frage nach der Bedeutung eines Kunstwerkes, die dann wiederholt oder tradiert werden soll, ist unmöglich, da Bedeutung immer von außen an einen Gegenstand herangetragen wird, wandelbar ist und vom Blick dessen geprägt ist, der den Gegenstand betrachtet. Die Übertragung eines Musikstückes, die nicht vom Komponisten selbst durchgeführt wird, wird Transkription genannt. Damit wird die

Autorenschaft der Notation offengelegt. In den meisten Fällen ist der Notator auch bekannt und wird namentlich genannt. Eine Unterscheidung, die auch im Bereich der Bildenden Kunst hilfreich sein kann, um dem interessierten Betrachter oder für eine spätere wissenschaftliche Analyse die Entstehung eines Werkes in einer spezifischen Ausführung offenzulegen. Innerhalb einer Präsentation eines wiederholbaren Werkes sollte erkennbar sein, wie und auf welcher Grundlage ein jeweiliges Werk ausgeführt wurde.

Aus den von Pescoller dargestellten und benannten Teilbereichen lassen sich nun zwei Akte herausziehen, die für eine Notation von Werken Bildender Kunst relevant sind: der Akt der ursprünglichen Materialwahl, der Akt der ursprünglichen Materialformung und die Intention des Künstlers bezüglich dieser Akte, um die Begriffe Pescollers zu verwenden.

Die wesentlichen Bestandteile einer Notation sind:

1. Alle notwendigen Aussagen zum Akt der ursprünglichen Materialwahl (Parameter Material), z. B. welches Material, wo und wie ist es zu wählen? Muss es genau dieses sein oder kann es auch ein anderes sein?

2. Alle notwendigen Aussagen zum Akt der ursprünglichen Materialformung (Parameter Form, Raum, Zeit),

z. B. wie wird dieses ungeformte Material zum Kunstwerk?

Welche Handlungen sind durchzuführen und wie sind sie auszuführen?

Wie wirkt sich der Raum auf die Form aus?

Welche Elemente, welche Handlungen sind konstitutiv und welche kontingent?

Wer führt diese Handlungen aus? Ist eine Autorisierung notwendig? Wie wird diese erteilt? Oder genügt die Erfüllung der Notation als Autorisierung.

3. Alle Aussagen zum Akt der künstlerischen Bedeutungsgebung

Welche Bedeutung misst der Künstler dem Material und der Materialformung zu?

Der Akt der künstlerischen Bedeutungsgebung ist nicht zwingend notwendig für eine Notation. Wenn Richard Long zum Beispiel nicht beschreibt, was der Torf in dieser bestimmten Form für ihn bedeutet, dann kann die Skulptur dennoch nach seinem Notat

ausgeführt werden. Oder wenn Gallaccio eine ganz bestimmte Gerbera-Sorte vorschreibt, weil sie damit bestimmte Bedeutungen verknüpft, die ein anderer ganz anders sehen und empfinden kann, würde man trotzdem diese Gerberasorte für eine Interpretation im Sinne der Künstlerin wählen. Wählt man aus interpretatorischen oder anderen Gründen, weil das Material z. B. nicht mehr verfügbar ist, eine andere Blumensorte kann man diesen Vorgang benennen und in Abgrenzung zur künstlerischen Intention als Neuinterpretation ausweisen. Das Wissen um die Bedeutung des Materials, der Formgebung und Form ist jedoch in jedem Fall eine wichtige Quelle, weil es eben eine ganz bestimmte Sichtweise darstellt auf das Werk – nämlich die des Künstlers, des Autors.

Die Frage der Autorisierung zur Ausführung beider Akte ist ebenfalls zu klären. Wer kann das Material auswählen und wer führt die Handlungen aus.

Im besten Fall übernimmt der Künstler selbst die Aufgabe der Notation, wie Richard Long, Anya Gallaccio oder Sol LeWitt, der diese Unterscheidung schon von Anfang an seinen Wall Drawings zugrundelegte: *“The artist conceives and plans the wall drawing. It is realized by draftsmen (the artist can act as his own draftsman), the plan (written, spoken or a drawing) is interpreted by the draftsmen.”*²⁴ Fehlen diese Informationen und grundsätzliche Überlegungen für eine Wiederholung ohne den Künstler sollten sie gemeinsam mit dem Künstler erarbeitet werden.

Eine Dokumentation beinhaltet also alle Beobachtungen und Erkenntnisse, die aus dem real existierenden Werk abgeleitet werden können und schließt Kontext und unterschiedliche Betrachterstandpunkte bezüglich einer spezifischen Situation mit ein. Eine Notation hingegen beinhaltet die wesentlich notwendigen Schritte zur Wiederholung der Handlungen, die zu einer Realisierung des Werkes führen, sie beschränkt sich also nur auf eine Auswahl an Parametern. Je nach Komplexität des Werkes wird es nicht ohne den Künstler möglich sein, eine Ausführung zu rekonstruieren oder die wesentlichen, konstitutiven Merkmale eines Kunstwerkes zu erfassen. Gemeinsam mit dem Künstler diese Schritte zu erarbeiten und in ein geeignetes Notationssystem zu übertragen – wo ein Notat noch nicht vorliegt –, bietet erst die Möglichkeit einer Ausführung im Sinne des Künstlers (intentio auctoris). Sie sollte deshalb

für jedes Kunstwerk dieser Art in einer Sammlung vorliegen, um diese Interpretationsmöglichkeit überhaupt erst zu eröffnen.

Bereits etablierte Notationssysteme, wie die Notenschrift, sind hochkomplexe Systeme, die sich über mehrere Jahrhunderte entwickelt haben. Nach Goodman muss eine Notation folgende Punkte erfüllen: Die Beziehung zwischen dem Zeichen in der Notation und dem Gegenstand, der bezeichnet wird, basiert auf Denotation, d.h. einer willkürlichen Koppelung zwischen dem Zeichen und dem Gegenstand. Dabei kann ein Zeichen innerhalb eines Systemes sich nur auf einen Gegenstand beziehen. Würde ein Zeichen sowohl für den einen wie auch den anderen Gegenstand gelten, würde das System nicht funktionieren.

Komplexe Notationssysteme für Werke Bildender Kunst sind noch nicht etabliert, auch aus diesem Grund greifen die Künstler immer dann, wenn die Handlungen komplexer werden auf die Einweisung von Assistenten zurück. Geodätische Verfahren entsprechen im Grunde den Anforderungen an ein Notationssystem, denn jeder Punkt im Raum ist mit diesen Verfahren eindeutig und reproduzierbar bestimmbar. Allerdings ist die exakte Vermessung nicht in jedem Fall das richtige Verfahren. Auch eine musikalische Notation besteht nicht nur aus eindeutigen Zeichen, sondern auch aus deskriptiven Angaben, die interpretiert werden müssen und Variationsspielraum geben. Zudem beschränkt sich eine Notation auf ausgewählte Parameter, demnach ist bei der Rückübertragung einer Notation in das, was sie beschreibt oder kodiert, je nach Kunstwerk ein mehr oder weniger spezifisches Kontextwissen vonnöten: *„Der Abstraktion und Selektion von Merkmalen folgt ihre Kodierung, im Prozess der Dekodierung und Interpretation schließlich muss die ursprüngliche Komplexität wiederhergestellt werden. Sowohl die Reduktion der Komplexität als auch ihre Wiederherstellung bedarf eines Kontextwissens, das über die standardisierten Regeln der Notation hinausgeht.“*²⁵

Das Ausführen einer Notation oder einer Handlungsanweisung ist nur dann möglich, wenn auch das Kontextwissen zur Ausführung und zum Lesen der Notation vorhanden ist.

Die Auseinandersetzung mit diesen ‚hybriden‘, wiederholbar angelegten Kunstwerken erfordert also einen anderen erhaltungsstrategischen

Umgang. Allerdings muss im Vorfeld sehr genau untersucht werden, ob sich das Werk tatsächlich um eine wiederholbares Werk handelt und es sich soweit vom Material und der Formfindung gelöst hat, dass eine Wiederholung auch ohne den Künstler möglich ist. Das heißt, die Akte „Materialwahl“ und „Materialformung“ sind in einer Handlungsanweisung ausreichend beschrieben und eine funktionierende Tradition der Weitergabe des notwendigen Kontextwissens ist für dieses Kunstwerk etabliert. Wie in dieser Arbeit gezeigt wurde, ist dies nicht immer oder nicht für alle Aspekte möglich, weil oft eine Wiederholung von Seiten des Künstlers zwar intendiert ist, aber er selbst die nötigen Schritte oder Informationen noch nicht entwickelt hat.

Eine nachhaltige Erhaltungsstrategie für einen Umgang mit auf Wiederholung angelegten Kunstwerken und ihrer Neuanfertigung umfasst die Handlungen Dokumentation, Notation und Ausführung.

Die Dokumentation jeder Ausführung wird nicht durch eine Notation ersetzt und ist für jede Wiederholung oder erneute Ausführung durchzuführen, um eine ganz spezifische Situation zu dokumentieren. Zur Dokumentation können wir bereits auf eine breit angelegte Palette an Möglichkeiten zugreifen, die in den letzten Jahren entwickelt wurden.²⁶ Joanna Phillips stellte auf der Tagung ‚Die Vergänglichkeit des Materials‘ im November 2011 in Köln sogenannte ‚Iteration sheets‘ vor, die im Salomon Guggenheim Museum in New York für die Dokumentation von variablen Medienkunstinstallationen entwickelt wurden und nicht nur die letztendlich realisierte Installation dokumentieren, sondern auch die Entscheidungsfindung auf dem Weg dorthin: wer traf welche Entscheidung und auf welcher Grundlage. Ein solches Vorgehen ist nicht nur hilfreich, um den Entscheidungsprozess im Haus für alle Beteiligten transparent, steuerbar und nachvollziehbar zu gestalten, sondern auch als Information für nachfolgende Generationen, damit diese überhaupt nachvollziehen zu können, wie es zu dieser oder jener Anordnung kam. War die Ausführung eher historisch, eher an der Künstlerintention orientiert oder führten ganz andere Überlegungen zu dieser Ausführung. Solche Informationen über Entscheidungsprozesse können auch den Kreis der Verantwortlichen verlassen und einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden.

Das Feld der Notation bietet noch großen Raum für weitere Untersuchungen. Dazu können die Notationsmöglichkeiten für Werke Bildender Kunst noch intensiver gemeinsam mit Komponisten, Choreographen, Regisseuren, Dramaturgen oder Bewegungsnotatoren etc. untersucht werden. Etablierte Systeme wie die Laban- oder Eshkol-Wachmannnotationen können aus dem Bereich Tanz/Bewegung auf ihre Übertragbarkeit hin auf die Ausführung von Werken Bildender Kunst untersucht werden. Letztendlich je mehr und je graduierter Handlungen und Ereignisse in einer Notation beschrieben werden können, desto mehr kann sich die Wiederholung von einer mündlichen Tradierung der Weitergabe von nötigem Wissen entfernen. Andererseits je komplexer ein Notationssystem desto mehr Kontextwissen ist notwendig, um es überhaupt zu dekodieren und zu interpretieren.

Den Entstehungsprozess eines Kunstwerkes, also seine Produktionsgeschichte, nur filmisch oder fotografisch zu dokumentieren, um daraus die notwendigen Schritte abzuleiten, mag in manchen Fällen nicht ausreichend sein. In Kombination mit einem Kommentar allerdings, der das Dokumentierte wertet und in konstitutive und deskriptive Elemente aufschlüsselt, ist ein Video eine unmittelbare Möglichkeit, Abläufe zu vermitteln.

Der Restaurator als Notator von Werken Bildender Kunst ist durchaus vorstellbar, allerdings sehe ich diesen Schritt eher als ein Gemeinschaftswerk, an dem Künstler, Restauratoren und Kuratoren gleichermaßen beteiligt sind. Der Künstler, der die wesentlichen Aspekte seiner Arbeit kennt, der Restaurator, der z. B. den Aspekt des Materials, Möglichkeiten der Dokumentation und das Handling von Kunstwerken kennt und der Kurator der z. B. die inhaltliche Seite und Aspekte der räumlichen Verortung besser zu beurteilen und zu benennen weiss.

Ob die erneute Ausführung eine neue Aufgabe des Restaurators ist, hängt in erster Linie vom Kunstwerk ab und davon, wie der Künstler sich eine Tradierung seines Werkes vorstellt. Wenn Tino Sehgal darauf verweist, dass ein Restaurator oder Kurator meist nicht über choreographisches Wissen verfügt, so hat er damit recht. Die Verantwortlichen einer Sammlung können hier nur unterstützend beim Aufbau einer tragfähigen Institution zur Weitergabe seiner Werke sein.

Oder wenn Allan Kaprow noch kurz vor seinem Tod

mit Kuratoren wesentliche Punkte vereinbart, um eine Weiterführung seiner Happenings nach langem Zögern dann doch zu gewährleisten und festlegt, dass Kunststudenten seine Happenings ‚wiedererfinden‘ sollten, ist dies auch eine Möglichkeit. Denn für Kaprow kann die Wiederholung seiner Environments keine Rekonstruktion sein, die sich auf Bildmaterial stützt²⁷, sondern allenfalls eine Wiedererfindung, „reinvencion“: *“Each reinvention of an Environment would be a more or less radical version of its earlier models – it would be in the present, not the past.”*²⁸

Können die Assistenten den Wunsch Sol LeWitts in die Tat umsetzen und die Weitergabe der notwendigen Schritte zur Ausführung eines Wall Drawings an jüngere Generationen realisieren, so sind wir mit diesem Vorgehen wohl im Moment noch am dichtesten an der Ausführung eines Kunstwerkes im Sinne Sol LeWitts. Wie sich dieser Aspekt in der Zukunft entwickelt, wird sich herausstellen.

Auch die erneute Ausführung eines Lawrence Weiners muss nicht von einem Restaurator ausgeführt werden, kann aber, je nachdem, ob er die Fähigkeiten dazu hat, z. B. einen dreifarbigem Schriftzug mit einer Schablone auf einer Wand aufzubringen.

Auch für Barry Le Va wäre ein Umgang, der z. B. bei einer erneuten Installation den Raum mehr einbezieht oder weitere Interpretationsfreiräume gestattet, wünschenswert. Dann müsste allerdings eine viel fundiertere und zeitintensivere Beschäftigung mit dem Künstler und dessen Vorgehen stattfinden als es hier in dieser Arbeit geleistet werden konnte.

Zusammenfassend sind für eine Tradierung von wiederholbar konzipierten Werken in einer musealen Sammlung vier Strategien denkbar:

1. Die **Dokumentation** der Werke, die in jedem Fall und für jede Manifestation durchzuführen ist. In manchen Fällen, wenn zuwenig Informationen für eine erneute Ausführung vorliegen, kann eine Dokumentation das einzige Zeugnis dieser an Raum und Zeit gebundenen Arbeiten sein.
2. Die **materielle Konservierung** in situ, vor allem dann, wenn die notwendigen Informationen zur erneuten Ausführung fehlen.
3. Eine **kontinuierliche Wiederholung** und Erneuerung, wobei das Wissen um das ‚Wie?‘ von Generation zu Generation vornehmlich mündlich

und durch Einweisung weitergegeben wird. Dabei sollten Vorkehrungen in Form von standardisierten Regeln oder die schriftliche Fixierung bestimmter, konstitutiver Handlungen getroffen werden, um das Wissen über das ursprüngliche Werk zu wahren.

4. Die **Wiederholung** von Werken auf der Grundlage eines **Zeichensystems**, z. B. im Sinne einer schriftlichen Anleitung oder einer Partitur mit einer zugehörig etablierten Tradition der Weitergabe des Kontextwissens, das für die Interpretation und Ausführung der Notation unerlässlich ist.

Punkt 3 und 4 sind sich bei genauerer Betrachtung ähnlich, aber je nach Kunstwerk oder Künstler eignet sich die eine oder andere Variante. Die Ausführung der Wall Drawings als Gegenstand einer „Lehreinrichtung“ entspräche Variante 3, die Ausführung der Notate von Long und Gallaccio entsprächen Variante 4. Eine von beiden Varianten oder eine Mischung daraus sollte sich allerdings noch zu Lebzeiten des Künstlers etablieren, um eine lebendige Tradition einer qualitätvollen Weitergabe und Wiederholung von Werken Bildender Kunst zu ermöglichen.

Die größte Herausforderung ist der Aufbau einer solchen Tradition abgestimmt auf das jeweilige Kunstwerk und auch die Klärung der Frage, wer denn nun eine Ausführung durchführen kann. Wie erlangt man die notwendige Autorisierung und das notwendige Wissen? Allein die Dokumentation der Werke und das Vorhandensein einer Notation oder Handlungsanweisung wird nicht genügen. Um ein Ausführung lebendig, gekonnt und vor allem qualitätvoll zu gestalten, ist angeleitete Übung und Erfahrung notwendig:

*“You practice five over six across
Until at last you lay it out by heart.
Wonder of wonders
You find you can measure out five over and six across
Without measuring at all.”²⁹*

Ein Museum ist bis zum heutigen Zeitpunkt nicht unbedingt ein Ort, an dem Handlungen zur Ausführung von Kunstwerken tradiert werden.

Mit diesen Fragen müssen sich Sammlungen auseinandersetzen, die wiederholbare, iterative Werke, wie sie in dieser Arbeit thematisiert wurden, besitzen und in Zukunft nicht nur Dokumentationen

und materielle Relikte archivieren und zeigen wollen, sondern auch die Möglichkeit neu ausgeführter, authentischer Kunstwerke aufrechterhalten wollen.

Anmerkungen zu Kapitel Einleitung

- 1 Raff 1994, S. 126.
- 2 Mazzoni 1996.
- 3 Blunck 2005, S. 7.
- 4 Ebd., S. 69.
- 5 Mackert 2008, Einführung, S. 12.
- 6 Ebd.
- 7 Pauleit, Winfried, Il Faut Être digital! Zeitgenossen und technische Medien, in: Mackert 2008, S. 45.
- 8 Ebd.
- 9 Griechisch ephemerous: für einen Tag
- 10 Krause, Joachim, Ephemerisierung, Wahrnehmung und Konstruktion, in: Dotzler 1995, S. 135.
- 11 Wharton, Glenn, The challenges of Conserving Contemporary Art, in: Altshuler 2005, S. 164.
- 12 <http://www.tate.org.uk/research/tatereasearch/tatepapers/07autumn/barger.htm> (Zugriff Februar 2012)
- 13 Munder 2009, S. 69.
- 14 Broeker 2003, S. 5.
- 15 Groys 1997a, S. 203.
- 16 Viola, Bill, Permanent Impermanence, in: Corzo 1999, S. 88.
- 17 Depocas 2003
- 18 Hanhardt, John G., The challenges of Variable Media, in: Depocas 2003, S. 7.
- 19 <http://blog.goethe.de/cantbenowhere/archives/44-Das-Ephemere-in-der-Kunst.html> (Zugriff Mai 2010)
- 20 Schnell Stanitzek 2005, S. 12.
- 21 Heimberg 1991, S. 91.
- 22 E.C.C.O. Guidelines, Artikel 5.
- 23 http://archives.icom.museum/codes/ICOM_Ethische%20Richtlinien.pdf (Zugriff Februar 2012).
- 24 E.C.C.O. Guidelines, 1993, Artikel 15.
- 25 Morris 1968
- 26 u.a. 1977: Restaurierung Moderner Kunst, Düsseldorf; 1980: International Symposium on the Conservation of Contemporary Art, Ottawa; 1995: From marble to chocolate – The conservation of Modern Sculpture, London; 1997: Modern Art – Who cares?, Amsterdam; 1998: Mortality Immortality – The legacy of the 20th Century Art Conservation, Los Angeles; 2001: Contemporary Art: Creation, Curation, Collection and Conservation, Dublin; 2003: Variable Media Network – Permanence through change, New York; 2007: Wann stirbt ein Kunstwerk – Zur Konservierung und Metamorphose des Originalen in der Gegenwartskunst, Stuttgart; 2007: Inherent Vice. The replica and its implications on Modern Sculpture, London; 2008: Permanence in Contemporary Art – Checking reality, Kopenhagen; 2009: Art d’aujourd’hui patrimoine domain, Paris; 2009: Future Talks 009, München; 2010: Contemporary Art – Who cares, Amsterdam.
- 27 Brouwer, Marianne, Changing perspective – the value of materials, in: Conservation of Modern Art, Proceedings of the presentation of the project on 12 May 1996, Amsterdam, 1996, S. 20.
- 28 Van de Wetering, Ernst, Conservation-restoration ethics and the problem of modern art, in: Hummelen Sille Zijlmans 2005, S. 249.
- 29 Heydenreich, Gunnar, Weyer, Cornelia, Documentation and registrations of artists’ materials and techniques, in: Hummelen Sille Zijlmans 2005, S. 386.
- 30 Restaurierung moderner Kunst, Das Düsseldorfer Symposium, Tagungsband, Düsseldorf, 1977.
- 31 Althöfer, Heinz, Arbeitsprogramm für die Restaurierung moderner und zeitgenössischer Kunst, in: Restaurierung moderner Kunst, Das Düsseldorfer Symposium, Tagungsband, Düsseldorf, 1977, S. 8.
- 32 Ebd., S. 46.
- 33 Althöfer 1977, S. 57ff.
- 34 Ebd.
- 35 Ebd.
- 36 LeWitt, Sol, Sentences on Conceptual Art: “Ideas alone can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not to be physical.”, 1969, in: De Vries 1974, S. 10.
- 37 Althöfer 1977, S. 57 ff.
- 38 Hummelen Sille Zijlmans 2005, S. 165: The decision-making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art. “The model presented here builds upon a model for decision making in conservation issues developed earlier by Ernst van de Wetering (E. van de Wetering, D.H. van Wegen ‘Roaming the Stairs of the Tower of Babel; efforts to expand the interdisciplinary involvement in the theory of restoration’, in: Preprints for the 8th Triennial Meeting ICOM Committee for Conservation, Volume II (Sydney 1987), S. 561 – 565)”
- 39 Ebd., S. 167.
- 40 Wagner 1997; Wagner 2002.
- 41 Wagner Rübel 2002.
- 42 Wagner Wolff 2005.
- 43 Scholte Wharton 2011.
- 44 Willisich Heimberg 2007.
- 45 Iteration: lat. iterare = wiederholen; Iteration ist die Wiederholung an sich, aber auch der Vorgang der Wiederholung, z. B. Iteration in der Mathematik bezeichnet einen wiederholten Vorgang, um sich mit jedem wiederholten gleichen Rechenverfahren an ein Ergebnis anzunähern.
- 46 Derrida 1988, S. 291 – 314.
- 47 Fiske, Tina, White Walls: Installations, Absence, Iteration and Difference, in: Richmond Bracker 2009, S. 229 ff..
- 48 Ippolito, Jon, Ten myths about Internet Art, in: www.guggenheim.org/internetart/internetart_index.html (Zugriff März 2008)

- 49 Ippolito, Jon, The Variable Media Questionnaire, in: Depocas 2003, S. 48.
- 50 Ippolito, Jon, Ten myths about Internet Art, in: www.guggenheim.org/internetart/internetart_index.html (Zugriff März 2008)
- 51 Goodman 1973.
- 52 <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/06autumn/laurenson.htm> (Zugriff Februar 2012)
- 53 Van Saaze 2013, S. 169.
- 54 <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/mediamatters/> (Zugriff Februar 2012)
- 55 <http://www.newstrategiesinconservation.nl/> (Zugriff Februar 2012)
- 56 Krauss 1985, S. 277.
- 57 Stitger, Sanneke, How material is Conceptual Art?, in: Scholte Wharton 2011, S. 69 - 81.
- 58 Godfrey 2008, S. 4.
- 59 Lippard 1973a; siehe auch Lippard 1973b.
- 60 Goldstein Rorimer 1995, S. 17.
- 61 Marzona 2006, S. 6: Richard Wollheim, engl. Kunstphilosoph, bespricht in seinem Aufsatz mit dem Titel „Minimal Art“ Neo-Dadaisten, Ad Reinhardt und Marcel Duchamp, also keine Künstler, die heute unter Minimal Art verstanden werden.
- 62 Ebd., S. 7.
- 63 Egenhofer, Sebastian, Minimal Art, in: Butin 2006, S. 49.
- 64 Lippard, Lucy, in: Goldstein Rorimer 1995, S. 17: „Sol (LeWitt, Anm. d. A.) distinguished between conceptual art “with a small c” (e.g. his own work, in which the material forms were often conventional although generated by a paramount idea) and Conceptual Art “with a capital C” (more or less what I have described above, but also, I suppose, anything by anyone who wanted to belong to a movement). This has not kept commentators over the year from calling virtually anything in unconventional mediums “Conceptual art”.“
- 65 Amanshauser 1988, S. 6.
- 66 Morgan 1994, Einleitung XIII: “Some of the major innovations of this period included John Cage’s use of change operations, Merce Cunningham’s improvised dance theatre, Allan Kaprow’s happenings, Claes Oldenburg’s Ray Gun Theatre. Allen Ginsberg’s energetic poetry readings, and George Macunias’ Fluxus events and multiples. Each of these hybrid activities emphasized a temporal involvement in art.[...]“
- 67 Schwarz 1980, S. 14 ff.
- 68 LeWitt, Sol, Sentences on Conceptual Art, 1969, in: Stiles Selz 1996, S. 826 ff.
- 69 Stiles Selz 1996, S. 824.
- 70 Liesbrock 1990, S. 304.
- 71 Celant 1980, S. 126.
- 72 Interview mit Wolfgang Laib siehe im Kapitel zu Wolfgang Laib in vorliegender Arbeit.

Anmerkungen zu Kapitel Historische Aspekte

- 1 Horsch, Nadja, Ephemere Architektur: Dekoration-Notbehelf-Kulisse: Architektur auf Zeit, Ankündigungstext von Ephemere Architektur, Heft 3, Mai 2010, siehe <http://www.archimaera.de/nachstes-heft/ephemere-architektur> (Zugriff März 2012).
- 2 Allihn 2001, S. 211.
- 3 Goebel, Reinhard, Geleitwort, in: Allihn 2001, Geleitwort VI.
- 4 Ebd.
- 5 Ghirardo, Diane Yvonne, Festival bridal entries in Renaissance Ferrara, in: Bonnemaision 2008, S. 50.
- 6 Ebd.
- 7 Ein Model zur Herstellung eines Spargelimitates aus Marzipan befindet sich zum Beispiel im Museum für deutsche Fayencen in Höchstädt.
- 8 Ghirardo, Diane Yvonne, Festival bridal entries in Renaissance Ferrara, in: Bonnemaision 2008, S. 61. „Für die, denen es nicht möglich war, während der Feierlichkeiten, einen Blick auf die Triumphbögen zu werfen, blieb genügend Zeit, diese nach der Hochzeit zu studieren. Biaggio Rosetti schrieb an Ercole I. im Juni 1491, dass drei der Triumphbögen, die für die Ankunft von Anna Sforza im Februar errichtet wurden, noch im selben Jahr abgebaut wurden und dass er plane, den letzten auf dem Hauptplatz noch in der folgenden Woche zu zerlegen. (Übersetzung Autorin)“
- 9 Bonnemaision, Sarah, Macy, Christine, Introduction in: Bonnemaision 2008, S. 2.
- 10 Online-Berichte zur Wiederaufführung im Jahr 2008; <http://www.romavisibile.it/societa/la-rievocazione-della-girandola-a-castel-santangelo-per-celebrazioni-michelangelo.roma> (Zugriff März 2009)
- 11 Achsel 1996, S. 274.
- 12 Nerdinger 2010, S. 191.
- 13 Ebd., S. 192.
- 14 Ebd., S. 195.
- 15 Ebd., S. 191.
- 16 Eingeführt wurde der Begriff ‚rites des passages‘ 1909 von Arnold van Gennep, siehe: Van Gennep, Arnold, Übergangsriten, Frankfurt am Main, 1986. Der Anthropologe untersucht darin verschiedene ritualisierte Handlungen, die menschliche Lebensstadien strukturieren und formen, z.B. Übergangsriten von der Kindheit in das Erwachsenenalter.
- 17 Belliger 2008, S. 8: „Der Begriff ‚ritual studies‘ wurde zum erstmal im Rahmen einer Konferenz des American Academy of Religion 1977 verwendet und in der Folge vor allem von Ronald L. Grimes aufgegriffen und weitergeführt. (...)Heute werden im Rahmen dieses neuen Forschungsansatzes die rituellen Aspekte verschiedenster Kulturbereiche wie Sport, Politik, Massenmedien, Kunst, Theater, Rechtssprechung, Werbung, Wissenschaft etc. systematisch untersucht.“
- 18 Kertzner, David, Ritual, Politik und Macht, in: Belliger 2008, S. 371.
- 19 Janssen 1957, S. 242: “Everything points to a Greek origin of the war-trophy: in art and literature it is found from the beginning of the fifth century.“

- 20 Ebd., S. 243.
- 21 Künzl 1988, S. 76.
- 22 Heckscher 1947, S. 179: Sapiientis Aegypti/ insculptas obelisco figuras/ ab elephanto/ belluarum fortissima/ gestari quisquis hic vides/ documentum intellige/ robustae mentis esse/ solidam sapientiam sustinere
- 23 Fagiolo Dell`Arco 1978, S. 91.
- 24 Heckscher 1947, S. 155.
- 25 Übersetzung Autorin, Originalzitat in: Heckscher 1947, S. 92: „Questo era in artificio di foco in forma d'un Elefante alto più di 4 canne, ma ben composto, che invero aveva del naturale, particolarmente la testa, che altro non gli restava per dar segno maggiore di natralezza che l'havesse mossa, teneva una gran Torre che sopra i se e dentro della quale tutto il giorno stettero 8 trombe a sonare e sopra detta torre fu posta una bella bandiera con l'arme di Sua Maestà Cattolica, quell' Elefante assembrava la fortezza.“

Anmerkungen zu Kapitel Sol LeWitt

- 1 LeWitt, Sol, Paragraphs on Conceptual Art, in: Stiles Selz 1996, S. 826.
- 2 Meyer-Stoll, Christiane, Die Tatsächlichkeit ist die Idee – im Feld der Minimal Art, des Postminimalismus und der Land Art: die Sammlung Michalke, in: Semff Thierolf Klar 2011, S.11.
- 3 Stiles Selz 1996, S. 824 ff., siehe auch: Oral history interview with Sol LeWitt, 1974 July 15, Archives of the American Art, Smithsonian Institution, conducted by Paul Cummings: LeWitts Antwort auf die Frage nach Minimal Art: SL: I find it dismaying. In fact, the only reason that I did any writing is that (I wrote about what I called Conceptual Art), is really the fact that the critics had not understood things very well. They were writing about Minimal Art, but no one defined it. Still to this day no one has written anything. People refer to me as a minimal artist, but no one has ever defined what it means or put any limits to where it begins or ends, what is and what isn't. It's just a convenient label. It sill has no meaning. Now they write about post-minimalism; they're putting another stratum on a thing that has no foundation. No one bothered to define what post-minimalism is either."
- 4 Stiles Selz 1996, S. 822.
- 5 Liesbrock 2007, keine Seitenangabe.
- 6 LeWitt, Sol, in: Lippard 1967, S. 54.
- 7 LeWitt, Sol, Serial Project No. 1 (ABCD), in: Aspen Magazine, Nr. 5 und 6, 1966, keine Seitenangabe.
- 8 Ebd.
- 9 LeWitt, Sol, Paragraphs on Conceptual Art, in: Stiles Selz 1996, S. 824.
- 10 Stiles Selz, Peter 1996, S. 824.
- 11 LeWitt, Sol, Serial Project No. 1(ABCD), in: Aspen Magazine, Nr. 5 und 6, 1966, keine Seitenangabe.
- 12 Krauss 2000, S. 311.
- 13 Krauss bezieht sich auf Texte von Lucy Lippard, Suzi Gablik, „Progress in Art“ und Donald Kuspit, „Sol LeWitt – The look of thought“.
- 14 Krauss 2000, S. 313 ff.
- 15 LeWitt, Sol, Sentences on Conceptual Art, in: Art – Language, Mai 1969, S. 11.
- 16 Zevi 1994, S. 91 ff.
- 17 Ebd., S. 95 ff.
- 18 Texte in voller Länge, in: Stiles Selz 1996, S. 826
- 19 Legg 1978, New York, S.12.
- 20 LeWitt, Sol, Doing Wall Drawings, in: Art Now, New York, No. 2, Juni 1971, keine Seitenangabe.
- 21 Amanshauser 1988, S. 10.
- 22 Getty Research Institute, Special Collections, Giuseppe Panza papers, Series II.A. Artists, Box 124
- 23 Ebd.
- 24 Ebd.
- 25 Siehe auch: LeWitt, Sol, Text and image of Drawing Series 1968 (Four) in: Stiles Selz 1996, S. 823: “These wall-drawings may be done by any hand (mine included) as long as the directions are followed; i.e. the lines be close together, light and follow the correct direction. (Each person who draws the lines would, of course, do it slightly differently.)”
- 26 LeWitt, Sol, Doing Wall Drawings, in: Art Now, New York, No. 2, Juni 1971, keine Seitenangabe.
- 27 LeWitt, Sol, Wall Drawing, Ausst.kat. Museum of Modern Art, New York, 1978, keine Seitenangabe.
- 28 LeWitt, Sol, Text and Image of Drawing Series 1968 (Fours), in: Stiles Selz 1996, S. 823. “They are rendered in two methods, flat (A) and tonal (B); (A) 1 is represented by vertical lines; 2 is represented by horizontal lines; 3 is represented by diagonal lines left to right; 4 is represented by diagonal lines right to left – these are the four different absolute directions of line (B) 1 is the same as in (A); 2 is 1 + 2; 3 is 1 + 2 + 3; 4 is 1 + 2 + 3 + 4 – these are four gradations of tonality in controlled stops. The lines should be drawn as closely together as possible.”
- 29 LeWitt, Sol, Doing Wall Drawings, in: Art Now, New York, No. 2, Juni 1971, keine Seitenangabe.
- 30 Analogien finden sich zum Beispiel in der Musik: man denke an John Cages Komposition Variations I – VIII.
- 31 Ausnahmen gibt es in allen Phasen, dann wird die Fläche des Wall Drawings im Plan angegeben.
- 32 Getty Research Institute, Special Collections, Giuseppe Panza papers, Series II.A. Artists, Box 124
- 33 Amanshauser 1988, S. 13.
- 34 Email Schriftverkehr mit dem Estate, Pace Wildenstein, August 2010.
- 35 Zevi 1994, S. 121.
- 36 Email - Auskunft der Galerie Pace Wildenstein, 2010, 20. August 2010.
- 37 LeWitt, Sol, Doing Wall Drawings, in: Art Now, New York, No. 2, Juni 1971, keine Seitenangabe.
- 38 Megan Dyer, Assistentin von LeWitt, in: Cross Markonish 2009, S. 44.
- 39 LeWitt, Sol, Wall Drawing, Ausst.kat. Museum of Modern Art, New York, 1978, keine Seitenangabe.
- 40 Mdl. Auskunft, Takeshi Arita, Juli 2011.
- 41 Mdl. Auskunft Takeshi Arita, Juli 2011.

- 42 Email - Auskunft der Galerie Pace Wildenstein, 2010, 20. August 2010.
- 43 eEbd.
- 44 Ebd.
- 45 LeWitt, Sol, Wall Drawing, Ausst.kat. Museum of Modern Art, New York, 1978, keine Seitenangabe.
- 46 Videoaufzeichnung der Ausführung von WD#260 im MoMA, 2008: Behind the scenes: Installation of Focus: Sol LeWitt at MoMA, 2008: <http://www.youtube.com/watch?v=YvOpvam8CSM>, die ursprünglich für das Wall Drawing #260 vorgesehene weisse Kreide wurde für diesen Aufbau gegen wasserlösliche Wachsstifte ausgetauscht, weil diese weniger stauben.
- 47 Kaiser 1992, S. 13. Der Autor stützt sich möglicherweise auf folgendes Zitat aus einer Konversation zwischen Sol LeWitt und Miller-Keller, Andrea, Sol LeWitt Excerpts from a Correspondence 1981 – 1983, in: Sol LeWitt, Wall Drawings 1968 – 1984, Amsterdam, 1984, S. 20.: „Would a conscientious but unauthorized use of Wall Drawing instructions be unethical. SL: No, it would be a compliment. AMK: Would it be authentic? SL: Yes, it would be authentic. Ideas cannot be owned. They belong to whoever understands them. A work of art, said Gertrude Stein, is either worthless or priceless.“
- 48 Getty Institute, Special Collections, Giuseppe Panza Papers, Series II.A. Artists, Box 124: “No more than one such realization of the work may exist at any time, except that a copy may be made, from time to time, for temporary exhibition purposes, provided the work is then to be, and actually is, destroyed immediately after the exhibition ends.“
- 49 Für diese Vermutung spricht auch, dass sich ein im Wortlaut identischer Vertrag für Donald Judd in den Panza Papers befindet.
- 50 Getty Research Institute, Special Collections, Giuseppe Panza papers, Series II.A. Artists, Box 124
- 51 Seit 1982, mdl. Auskunft Tak Arita, Juli 2011.
- 52 Das Bündeln der Bleistiftminen zu einem 5erPack gehe laut Tak Arita auf LeWitt zurück und werde auch aus sentimentalischen Gründen weiterhin praktiziert. Zu Beginn habe LeWitt die Minen ohne Abstand verwendet, das Ergebnis sei ihm allerdings zu dicht gewesen, so dass er jede zweite Mine zurückschob und zum Abstandhalter machte. (mündl. Information Tak Aritas im Juli 2011)
- 53 LeWitt, Sol, Doing Wall Drawings, in: Art Now, New York, No. 2, Juni 1971, keine Seitenangabe und LeWitt, Sol, Wall Drawing, Ausst. kat. Museum of Modern Art, New York, 1978, keine Seitenangabe.
- 54 LeWitt, Sol, Wall Drawing, Ausst.kat. Museum of Modern Art, New York, 1978, keine Seitenangabe.
- 55 Getty Institute, Special Collections, Giuseppe Panza Papers, Series II.A. Artists, Box 124: „I hereby grant Dr. Panza, his successors and assigns the right to reconstruct the work if it is ever dismantled, destroyed, stolen or lost, provided that this is done by reference to, and in strict and exact compliance with the Document and all of the details and instructions set forth therein and provided further that I, or my personal representatives or my Estate, am notified in writing of the recreation of the work.“
- 56 Online Publikation: www.aaa.si.edu/collections/oralhistories; Interview von Paul Cummings, Juli 15, 1974, Oral history interview with Sol LeWitt, 1974 July 15, Archives of the American Art, Smithsonian, siehe auch: Legg 1978, S. 9: „Since 1968 LeWitt's Wall Drawings have gained international attention. Their premise is two-dimensionality, and LeWitt sought the most direct way to achieve this, which was to use the wall as his sheet of paper. The owner of a Wall Drawing acquires in addition, a certificate, which is a photograph of the Wall Drawing, and written instructions; this gives him the right to execute this drawing on a wall of his choice.“
- 57 Online Publikation: www.aaa.si.edu/collections/oralhistories; Interview von Paul Cummings, Juli 15, 1974, Oral history interview with Sol LeWitt, 1974 July 15, Archives of the American Art, Smithsonian.
- 58 Miller-Keller, Andrea, Sol LeWitt Excerpts from a Correspondence 1981 – 1983, in: Sol LeWitt, Wall Drawings 1968 – 1984, Amsterdam, 1984, S. 20. Siehe auch Interview mit Paul Cummings, 1974: “Yes, it has a different look. But I always equate it to musical performance. Every time you hear the same Bach piano or harpsichord thing it's different even with the same person. Even if Wanda Landowski plays it in March and then in April, it would sound different. If Ralf Kirkpatrick plays it, it will be different.“
- 59 Miller-Keller, Andrea, Sol LeWitt Excerpts from a Correspondence 1981 – 1983, in: Sol LeWitt, Wall Drawings 1968 – 1984, Amsterdam, 1984, S. 19.
- 60 Zevi 1994, S. 127, Interview mit Andrew Wilson, 1993: “Can the following of the instructions by your assistants ever lead to a wrong result? Do you ever see one of these Wall Drawings and think “That's been done wrongly.”? SL: “No, I haven't. What ever happens wrongly is because my instructions were wrong and not because of the execution being wrong.“
- 61 Van Wegen, D.H., Between fetish and score: the position of the curator of contemporary art, in: Hummelen Sillé Zijlmans 2005, S. 209.
- 62 Mündliche Auskunft, New York, August 2010; E-Mail: Korrespondenz mit Carol Mancusi Ungaro, 20.12.2009, Auszug: „Judging from our discussions together, Sol believed the Wall Drawings could only be made according to his instructions by people he authorized. These authorized people would hire other helpers (sometimes students or local helpers) to actually execute the work but the authorized person had to direct it. It was Sol's hope that these authorized people would train others when they got too old to direct the work themselves.“
- 63 LeWitt, Sol, Doing Wall Drawings, in: Art Now, New York, No. 2, Juni 1971, keine Seitenangabe.
- 64 Ebd.
- 65 Bei unserem Gespräch im August 2010 berichtete Barry Le Va, Sol LeWitt habe ein Wall Drawing von der documenta 5 abgezogen, da es nicht seinen Vorstellungen entsprach.
- 66 LeWitt, Sol, Paragraphs on Conceptual Art, in: Stiles Selz 1996, S. 826.
- 67 Sol LeWitt, Wall Drawings 1968 – 1984, Ausst.kat. Stedelijk Museum, Amsterdam, S. 22.
- 68 Mdl. Information Tak Aritas, Juli 2011.

Anmerkungen zu Kapitel Erhaltungsstrategie Sol LeWitt

- 1 <http://artifexpress.com/catalogues/sol-lewitt/sol-lewitt.php>
- 2 Loock 1989, S. 484: „Alles was hier realisiert worden ist an Wandzeichnungen, entspricht ganz exakt den Plänen von Sol LeWitt. Die Assistenten haben hier überhaupt keine Freiheiten gehabt, irgendwelche Dinge hereinzubringen aufgrund eigener Entscheidungen. Es gibt eine kleine Einschränkung, die man hier machen muß: Es stimmt in gewisser Weise - im Gegensatz zu dem, was ich vorher gesagt habe - daß doch während, bzw. nach der Ausführung der Zeichnungen Änderungen vorgenommen wurden, die dann im Plan selber vermerkt wurden. Das betrifft aber nur Stellen, wo der Plan sozusagen fehlerhaft war, wo sich, aus welchen Gründen auch

immer, Ungenauigkeiten in den Plan eingeschlichen hatten, die dann auf die Wände übertragen wurden und nachträglich berichtigt werden mußten.“

- 3 Zevi 1994, S. 127; Interview mit Andrew Wilson, 1993: “Can the following of the instructions by your assistants ever lead to a wrong result? Do you ever see one of these Wall Drawings and think “That’s been done ,wrongly.”? SL: “No, I haven’t Whatever happens wrongly is because my instructions were wrong and not because of the execution being wrong.”
- 4 Email-Verkehr mit Sofia LeWitt, Februar 2012
- 5 Getty Research Institute, Special Collections, Giuseppe Panza papers, Series II.A, Box 123, Folder 128, Brief von Sol LeWitt an Panza vom 24. März, keine Jahresangabe: „Dear Giuseppe, I am sorry not to have seen you [...]. About May 17 Kazuko and Susan Courtney will go to Varese and do the work on the Wall Drawings (redraw one on a different wall, repair another and redraw the large arcs and lines with a heavier line) [...]”
- 6 Mdl. Auskunft Tak Arita, Juli 2011.
- 7 Email Verkehr mit Sofia LeWitt, Dezember 2011.
- 8 LeWitt, Sol, Paragraphs on Conceptual Art, in: Stiles Selz 1996, S. 826.
- 9 S. Anleitung WD 16, S. 49.
- 10 LeWitt, Sol, Doing Wall Drawings, in: Art Now, New York, No. 2, Juni 1971, keine Seitenangabe.
- 11 Robert 1977, S. 98.
- 12 Althöfer 1977, S. 57 ff.

Anmerkungen zu Kapitel Lawrence Weiner

- 1 Wittgenstein 1982, S. 118.
- 2 Lawrence Weiner, in: As far as the eye can see, K 21, Düsseldorf, 2008, S. 12.
- 3 Filmarbeiten, z.B. Various Manners with various things, 1976; Hörspiele, z.B. Nothing to lose, 1976, siehe: <http://www.ubu.com/sound/weiner.html> (Zugriff Januar 2010)
- 4 Lawrence Weiner in: As far as the eye can see, K21, Düsseldorf, 2008, S. 33: Erklärung des Künstlers zu TAKEN FROM HERE TO WHERE IT COMES FROM AND TAKEN TO A PLACE AND USED IN SUCH A MANNER THAT IT ONLY REMAINS AS A REPRESENTATION OF WHAT IT WAS WHERE IT CAME FROM “Die Arbeit sagt, dass man jedes Material nehmen und es zu jedem Zeitpunkt verändern kann. Es ist alles eine Repräsentation von dem, was es stets war, weil Du es so stark verändert hast. So einfach ist das. Es ist wirklich ganz bodenständig. Es ist eine Skulptur und eine Skulptur ist eine einfache Tatsache.“
- 5 Breyhan 2000, S. 286.
- 6 Schwarz 1988, S.6.
- 7 Fietzek Stemmrich 2004, S. 242.
- 8 Alberro 2001, S. 101.
- 9 Lawrence Weiner, in: As far as the eye can see, K 21, Düsseldorf, 2008, S. 17.
- 10 Alberro 1998, S. 37.
- 11 Ebd., S. 42.
- 12 Lawrence Weiner in einem Interview mit Patricia Norwell, in: Fietzek Stemmrich 2004, S. 27.
- 13 Alberro 1998, S. 40, Arbeit existiert nicht mehr, allerdings gibt es eine Rekonstruktion für die Ausstellung: Lawrence Weiner, Works from the beginning of the Sixties towards the end of the eighties”, Stedelijk Museum, 1988-89.
- 14 Burgbacher-Krupka 1992, S. 11.
- 15 Breyhan 2000, S. 286.
- 16 Siehe Gespräch mit Lawrence Weiner in vorliegender Arbeit.
- 17 Übersetzung der Absichtserklärung auf einer Karte in den Giuseppe Panza papers, 1965 – 1990, Box 153, folder 12 – 14, Getty Research Institute, Special Collection: 1. Der Künstler kann die Arbeit ausführen 2. Die Arbeit kann hergestellt werden 3. Die Arbeit braucht nicht aufgebaut zu werden. Jeder Zustand ist gleichwertig und stimmt mit der Absicht des Künstlers überein. Die Entscheidung welchen Zustand die Arbeit haben soll, liegt bei einer etwaigen Übernahme beim Empfänger. Neuere Übersetzung, in: Fietzek, Gerti, Stemmrich, Gregor (Hrsg.), Gefragt und Gesagt, Schriften und Interviews von Lawrence Weiner 1968 – 2003, Ostfildern – Ruit, 2004, S. 45: 1. Der Künstler kann die Arbeit herstellen. 2. Das Werk kann angefertigt werden. 3. Die Arbeit braucht nicht ausgeführt werden. Jede Möglichkeit ist gleichwertig und entspricht der Absicht des Künstlers. Die Entscheidung über die Ausführung liegt beim Empfänger zum Zeitpunkt des Empfangs.
- 18 Alberro, Alexander, Zimmermann, Alice, Not how it should were it to be built but how it could were it to be built, in: Alberro 1998, S. 47.
- 19 Ebd.
- 20 Lawrence Weiner in einem Interview mit Patricia Norwell, in: Fietzek Stemmrich 2004, S. 28.
- 21 Erstmals ausschließlich Verwendung von Partizipien # 81ff., siehe Gesamtverzeichnis: Specific and general works, Lawrence Weiner, Villeurbanne, Lyon, 1993, keine Seitenangabe.
- 22 Interview mit Lynn Gumpert, in: Fietzek Stemmrich 2004, S. 137: „Weil mir das ziemlich blödsinnig vorkam. Ich halte es immer noch für einen großen Fehler, dass Leute permanent herumlaufen und lauthals behaupten, dass sie sich nicht für „Objekte“ interessieren, wo wir doch alle wissen, dass selbst ein Satz ein Objekt ist. Alles ist ein Objekt. Und wenn man dann in Ausstellungen geht, steht man vor einer unglaublichen Masse an Dokumentation, und das sind wieder Objekte, gerahmt, signiert, datiert, nummeriert [...]. Aber Konzeptkunst ist wie der alte Witz, dass der beste Konzeptkünstler der ist, der die meisten Kinder hat. (conceptual kann sich sowohl auf concept als auch auf conception (Zeugung) beziehen). [...] Ich mache Kunst. Wenn man irgendeinen Namen dafür braucht, dann ist es sehr realistische Kunst, weil sie sich mit realen Materialien und realen Beziehungen von Menschen zu diesen Materialien befasst.“
- 23 Siehe Gespräch mit Lawrence Weiner im Anhang; siehe auch Gumpert, Lynn, Lawrence Weiner: Interview by Lynn Gumpert, in: Lynda Benglis, Joan Brown, Luis Jimenez, Gary Stephan, Lawrence Weiner, Early works, New York, S. 48.
- 24 Siehe Gespräch mit Lawrence Weiner in vorliegender Arbeit.

- 25 Alberro 2001, S. 102.
- 27 Fietzek Stemmrich 2004, S. 403.
- 28 Giuseppe Panza Papers, 1965 – 1990, Box 153, folder 12 – 14, Getty Research Institute, Special Collection
- 29 Alberro 2001, S. 102.
- 30 Lawrence Weiner, Ausst.kat. Kunstverein Ruhr, 2003, S. 4.
- 31 Siehe Gespräch mit Lawrence Weiner in vorliegender Arbeit.
- 32 Interview mit Wolfgang Zinggl, Kunst als Penicillin, in Falter 41/91.
- 33 Siehe Gespräch mit Lawrence Weiner in vorliegender Arbeit: "More or less. The relationship of human beings to objects. (...) This is all there is. It is the relationship of human being to a stone.",
- 34 Schwarz 1988, S. 6.
- 35 Breyhan 2000, S. 286.
- 36 Auszug aus Text unter <http://www.galeriewinter.at/> (Zugriff Dezember 2010), Rubrik: Text. Thomas Redl: You are saying a word is a sculpture? LW: No, I don't. I say that what the word means is a sculpture. There is a difference. A word is a word and people can make poetry, songs and other things with them. But what the word means is what the sculpture is about.
- 37 Siehe Gespräch mit Lawrence Weiner in vorliegender Arbeit; siehe weiter: Interview mit Maria Eichhorn, in: Fietzek Stemmrich 2004, S. 404: ME: Können diejenigen, die Deine Arbeiten kaufen, sie so präsentieren, wie sie wollen? LW: So, wie sie wollen. Sie können sie sich auf den Arsch tätowieren lassen, wenn sie wollen. ME: Aber die Arbeit selbst, den Wortlaut dürfen sie nicht verändern? LW: Nein. Und wenn sie etwas verändern, würde ich sie verklagen, dann würde ich sagen, dass sie den Vertrag gebrochen haben und dass sie die Arbeit nicht mehr besitzen.
- 38 Van der Koelen 1999, S. 21: „Wenn sich aus Weiners Statements ergibt, dass die visuelle Präsentation seiner Werke gegenüber dem Text selbst zweitrangig ist, so ist doch sein Aufwand und die von ihm verlangte Sorgfalt bei der Textgestaltung und Realisierung bemerkenswert. Wenn ein Werk also realisiert und öffentlich gemacht wird, bildet die Form der Präsentation dann doch eine ganz wesentliche Komponente.“
- 39 Weiner unterhält in New York ein Büro mit einigen Mitarbeitern, die mit der Planung, Archivierung und Organisation betraut sind.
- 40 Siehe Gespräch mit Lawrence Weiner in vorliegender Arbeit.
- 41 Ebd.
- 42 Ebd.
- 43 Getty Institute, Special Collections, Giuseppe Panza Papers, Series II.A. Artists
- 44 Email-Korrespondenz mit Dipl. Restaurator Markus Pescoller, Italien, 30. März 2010.
- 45 Fietzek Stemmrich 2004, S. 240: Bezieht sich auf die Arbeit ASSUMING THE POSITION, Stuart Regen Gallery, L.A: 1989; Einladungskarte plus Installation in der Galerie: EL: Was hat das Blattsilber zu sagen? LW: Silber ist eine Farbe. Eine Farbe wie jede andere auch. EL: Ist es Silberfarbe oder Blattsilber? LW: Egal. EL: Das ist ein Unterschied. LW: Mir ist das egal. Es funktioniert als das, als was es funktionieren soll, es ist ein Gegenstand, der durch Hinzufügen einer hinreichenden Menge äußerlicher Eigenschaften einem anderen ähnlich gemacht ist.
- 46 Fietzek Stemmrich 2004, S. 360.
- 47 <https://www.fontfont.com/fonts/offline-outline> (Zugriff März 2011)
- 48 Fietzek Stemmrich 2004, S. 360.
- 49 Siehe Schreiben von Ordovert an Panza, Getty Institute, Special Collections, Giuseppe Panza Papers, Series II.A. Artists
- 50 Siehe Gespräch mit Lawrence Weiner in vorliegender Arbeit.
- 51 Schwarz 1988, S.6: „Die Veränderungen, denen seine Arbeit dadurch unterworfen ist und die sich auch durch den Versuch genauester Umschreibung nicht vermeiden lassen, haben schon Teil an dem, was Weiner als ihren Gebrauchsfaktor bezeichnet.“
- 52 Siehe Gespräch mit Lawrence Weiner in vorliegender Arbeit.
- 53 Es finden sich: .../() _____ : [] & + allerdings nie Kommas, Fragezeichen oder Ausrufezeichen.
- 54 Siehe Interview mit Lawrence Weiner, S. 81: "My feelings in the years before were: what is on the typewriter is language."
- 55 Pelzer, Birgit, Dissociated Objects, Die Aussagen/Skulpturen von Lawrence Weiner, in: Van Gogh, Van Doesburg, De Chirico, Picasso, Guston, Weiner, Mangold, Richter, Texte zu Werken im Kunstmuseum Winterthur, Düsseldorf, 2000, S. 177.
- 56 Lawrence Weiner, in: As far as the eye can see, K 21, Düsseldorf, 2008, S. 70.
- 57 Siehe Gespräch mit Lawrence Weiner in vorliegender Arbeit.
- 58 Lawrence Weiner, AS FAR AS THE EYE CAN SEE, Düsseldorf, 1988, S. 45.
- 59 E-Mail Korrespondenz mit Lawrence Weiner, 6. April 2011.
- 60 Lawrence Weiner, 5 Elements 2 times, Interview mit Dorothea van der Koelen, in: Dokumente unserer Zeit, XXIII, Mainz, München, 1999, S. 46: „(bezieht sich auf Rahmungen und Farben und die Frage, ob diese die Arbeit konstituieren) Aber ich muss doch sagen, es ist nur noch nicht Sprache. (...) Denn wir leben in einer schnellen Zeit: Wir sehen, etwas geht nicht und dann, im nächsten Moment ist es möglich. (...) Deswegen sage ich nur: noch nicht.“
- 61 Christine Breyhan 2000, S. 286.
- 62 Van der Koelen 1999, S. 19
- 63 Ebd.
- 64 Diese zwei Arbeiten wurden exemplarisch herausgegriffen.
- 65 Siehe Gespräch mit Lawrence Weiner in vorliegender Arbeit.
- 66 Ebd.
- 67 Mündl. Auskunft: Galerist Hubert Winter, 8.2.2010, Wien
- 68 Interview mit Edward Leffingwell, am 15. 12. 1989, Santa Monica, L.A., in: Fietzek Stemmrich 2004, S. 238.
- 69 Lawrence Weiner, in: As far as the eye can see, K 21, Düsseldorf, 2008, S. 74.
- 70 Mündl. Auskunft: Galerist Hubert Winter, 8.2.2010, Wien
- 71 Schwarz, Dieter, In Stücke zerschmetterte Schrift , in: Weiner, Lawrence, IN THE STILL OF THE NIGHT IM FRIEDEN DER NACHT, Wiener Festwochen, Wien, 1991, S. 51.
- 72 Fietzek 1991, S. 11

- 73 Siehe Interview mit Lawrence Weiner, S. 79.
- 74 Interview mit Hans Ulrich Obrist, in: Fietzek Stemmrch 2004, S. 458: Ortspezifität, das ist etwas, das ich nicht verstehe. Wenn jemand zu mir sagt: „Lawrence wir haben hier eine Stadt, und wir hätten gerne, das Du dazu etwas machst“, dann ist das ein Kontext. Also sage ich: „Schau, das ist, woran ich im Moment arbeite, das ist, was ich im Moment am Besten machen kann, weil es das ist, was mir jetzt am nächsten ist, also werde ich das in eurem Kontext platzieren. [...] Aber es ist nicht ortsspezifisch: es kommt aus einer Atelierpraxis.“
- 75 Rorimer 1991, S. 14.
- 76 Siehe Interview mit Lawrence Weiner, S. 78, LW: „Exactly, im Frieden der Nacht, nicht in der Stille. In der Stille ist ein bißchen zu like „Tannenbaum“.
- 77 Schmatz, Ferdinand, der Autor ist in weg, die Kunst ist der Weg, in: Weiner, Lawrence, IN THE STILL OF THE NIGHT IM FRIEDEN DER NACHT, Wiener Festwochen, Wien, 1991, S. 36/37: „IN THE STILL OF THE NIGHT - das ist ein Idiom aus der Poesie, aus der Pop-Music etc., das jeder zu kennen meint, aber ‚versteht‘ er es? Weiß er, was ‚in der Stille der Nacht‘ bedeutet, noch dazu, wo es auf Deutsch dann ‚im Frieden der Nacht‘ heißt (das sich aufgrund der englischen Konnotation von „pieces“, dt. Stücke, mit „peace“, dt. Frieden auf „still“, dt. Stille übertragen ließ). Es kann hier nicht beantwortet werden, ob „Stille“ oder „Frieden“ objektiv dasselbe im Leser in Bezug auf sein Gefühl oder Wissen hervorrufen, das er mit „Frieden“ und „Stille“ umschrieben sieht.“
- 78 Archiv Galerie Winter, Wien.
- 79 Ein öffentliches Gespräch mit Willard Holmes, 6. 12. 1990, in: Fietzek Stemmrch 2004, S. 299: F: Wenn Sie einen Vertrag über eine Skulptur im öffentlichen Raum machen, gibt es darin eine Klausel, dass die Arbeit nicht repariert werden darf, dass sie mit der Zeit verfällt? LW: Nein. Tatsächlich habe ich nicht mal einen Vertrag. Ich gehe davon aus, wenn ich eine Arbeit mache und ich habe in letzter Zeit viele öffentliche Arbeiten gemacht, dass, wenn sie durch den Ausschuss gegangen ist und wenn es so weit ist, dass sie existiert, sie dann als ein Kunstwerk funktioniert und es dann keinen Grund für Verträge und so was gibt. Wenn bei der Installation etwas schief geht, wenn die Befestigung nicht hält oder irgendwas, würde es mich freuen, wenn das in Ordnung gebracht wird.
- 80 Betrifft Anordnung, Layout, Übersetzung, Farbgestaltung.
- 81 Archiv Galerie Winter, Wien.
- 82 Franz Six, <http://www.haus-des-meeres.at/de/Flakturm/Zukunftsplaene.html>, (Zugriff Januar 2011)
- 83 Mattl 2001, S. 88.
- 84 Archiv Galerie Winter, Wien.
- 85 Siehe Gespräch mit Lawrence Weiner in vorliegender Arbeit.
- 86 Es gibt auch eine gleichlautende Arbeit von Lawrence Weiner aus dem Jahr 1992, die 1993 am Rotterdamer Fernsehturm realisiert wurde.
- 87 E-Mail Korrespondenz mit Lawrence Weiner, 6. April 2011.
- 88 Mdl. Auskunft von Jürgen Wessler, Kunstverein Bremerhaven, 10.01.2011.
- 89 Fietzek Stemmrch 2004, S. 37.
- 90 LW: „Wenn die Situation es erfordert, dass ich einen Vorschlag mache, wie bei der Präsentation meiner Ausstellung im Stedelijk Museum, ja; aber ansonsten kommt es auch vor, dass ich nicht gefragt werde, wie das zum Beispiel mit Gishlain Mollet-Vieville war. Er hat eine meiner Arbeiten ohne Absprache mit mir präsentiert. Ein Geschäft für Gefrierkost war nicht meiner Vorstellung für die Ausführung von IN AND OUT AND IN AND OUT, aber warum nicht, für Gishlain ist es eine Möglichkeit zu existieren. Ich bin vielleicht nicht begeistert, aber es ist eine Interpretation, und ich akzeptiere das. Das hat nichts mit Laisser-faire zu tun, sondern mit der Grenze der Verantwortung des Künstlers.“ Interview mit Jean-Marc Poinot, in: Fietzek Stemmrch 2004, S. 198.
- 91 Interview mit Jean-Marc Poinot, in: Fietzek Stemmrch 2004, S. 198.
- 92 Ebd.
- 93 Interview mit Canadian Broadcasting Corporation, in: Fietzek Stemmrch 2004, S. 24.
- 94 Alberro 2001, S. 111.
- 95 Siehe Gespräch mit Lawrence Weiner in vorliegender Arbeit.
- 96 Lawrence Weiner, in: As far as the eye can see, K 21, Düsseldorf, 2008, S. 66.

Anmerkungen zu Kapitel Erhaltungsstrategie Lawrence Weiner

- 1 Fietzek Stemmrch 2004, S. 334.
- 2 Goodman 1973, S. 124, 125.
- 3 Ebd.
- 4 Pelzer 1999, S. 81.

Anmerkungen zu Kapitel Tino Sehgal

- 1 Siehe Gespräch mit Sehgal Archiv SM
- 2 Interview mit Lynn Gumpert, in: Fietzek Stemmrch 2004, S. 137.
- 3 Hantelmann 2002, S. 90.
- 4 Heiser 2005, S. 102.
- 5 Grefe 2007, Nr. 40, S. 46.
- 6 Siehe Gespräch mit Sehgal Archiv SM.
- 7 Tino Sehgal in einem Gespräch mit Peter Sloterdijk, Kunst im Futur II, Der Künstler Tino Sehgal und der Philosoph Peter Sloterdijk – ein ZEIT-Gespräch zur Biennale in Vendig, in: DIE ZEIT, 9.6.2005, Nr. 24.
- 8 Hantelmann 2007, S. 17.
- 9 Tino Sehgal in einem Gespräch mit Peter Sloterdijk, Kunst im Futur II, Der Künstler Tino Sehgal und der Philosoph Peter Sloterdijk – ein ZEIT-Gespräch zur Biennale in Vendig, in: DIE ZEIT, 9.6.2005, Nr. 24.
- 10 Haus der Kunst, München, „Move- Kunst und Tanz seit den 60ern“, 11.2. – 8.5.2011.

- 11 Hantelmann 2007, S. 147.
- 12 Bishop 2005, S. 219.
- 13 Grefe 2007, Nr. 40, S. 46.
- 14 Mündl. Auskunft von Martha Hölters-Freier, Kunstbeauftragte des UBA, Dessau, Telefonat Dezember 2011.
- 15 Hafner, Hans-Jürgen, Tino Sehgal im Kunsthaus Zürich, Der Kniff der Zweitverwertung, online publiziert unter: <http://www.artnet.de/magazine/tino-sehgal-im-kunsthhaus-zurich/>, Artikel vom 23. Mai 2009, (Zugriff Januar 2012)
- 16 Hafner, Hans-Jürgen, Tino Sehgal im Kunsthaus Zürich, Der Kniff der Zweitverwertung, online publiziert unter: <http://www.artnet.de/magazine/tino-sehgal-im-kunsthhaus-zurich/>, Artikel vom 23. Mai 2009, (Zugriff Januar 2012)
- 17 Tino Sehgal's Antwort auf Peter Sloterdijks Frage: "Das klingt doch sehr nach Performance, oder täusche ich mich?", in Kunst im Futur II, Der Künstler Tino Sehgal und der Philosoph Peter Sloterdijk – ein ZEIT-Gespräch zur Biennale in Venedig, in: DIE ZEIT, 9.6.2005, Nr. 24.
- 18 Siehe Gespräch mit Sehgal Archiv SM.
- 19 Siehe Gespräch mit Sehgal Archiv SM: „(...) dass sie sie für eine bestimmte Mindestdauer zeigen müssen, also ob sie sie zeigen oder nicht, ist ihnen überlassen, aber wenn sie sie zeigen, dann nicht für ein paar Stunden, wenn der Ministerpräsident kommt, sondern für sechs Wochen am Stück. Dadurch bleibt es in dieser Zeitlichkeit von Skulptur drin.
- 20 Siehe Gespräch mit Sehgal Archiv SM.
- 21 Ebd.
- 22 Ackermann, Tim, Krisen-Kunst, Wie Tino Sehgal aus nichts viel Geld macht, Welt online, Zugriff am 30.3.2011, <http://www.welt.de/kultur/article3597524/Wie-Tino-Sehgal-aus-nichts-viel-Geld-macht.html>
- 23 Laurenson, Pip, Tino Sehgal, This is Propaganda, 2002, in: Inside Installations, Preservation and Presentation of Installation Art, ICN, SBMK, 2007, S. 30.
- 24 Bishop 2005, S. 216: "It remains to be seen what long-term impact Sehgal's work will have on museum infrastructure, if any: Will oral conservation eat the work into oblivion? With an ever-expanding body of work and the constant circulation of curatorial stuff, one can easily envisage the gradual deterioration of his ideas overtime: information carried in the bodies of curators and "interpreters" but entropically subject to variation, lapsus, forgetfulness and the progressive degradations of meaning exemplified in kid's games like "Chinese whispers" or "telephone".
- 25 Auswahlverfahren für Tänzer etc.
- 26 Siehe Gespräch mit Sehgal Archiv SM.
- 27 Ebd.
- 28 Ebd.
- 29 Ebd.
- 30 Ebd.
- 31 Ebd.
- 32 Ebd.
- 33 Heiser 2005, S. 101
- 34 Siehe Gespräch mit Sehgal Archiv SM.
- 35 Ebd.
- 36 Ebd.
- 37 Bishop 2005, S. 218: „There once was a review of my work in your magazine in which the writer wondered, if in the very act of writing about my work, she was necessarily betraying it. That's complete nonsense in my view. As with any other part, my work wants to communicate and is dependent on its reception. For me, the issue simply is the way such a communication takes place – that it doesn't substantially alter the character of my work, as photograph would.“
- 38 Siehe Gespräch mit Sehgal Archiv SM.
- 39 Ebd.

Anmerkungen zu Kapitel Erhaltungsstrategie Tino Sehgal

- 1 Laurenson, Pip, Tino Sehgal, This is Propaganda, 2002, in: Inside Installations, Preservation and Presentation of Installation Art, Interimspublikation des Projektes, Amsterdam, 2007, S. 30.
- 2 Sehgal in einem Gespräch mit Autorin Archiv SM.
- 3 Sehgal in einem Gespräch mit Autorin Archiv SM.
- 4 Heiser 2005, S. 101
- 5 Tino Sehgal in einem Gespräch mit Peter Sloterdijk, Kunst im Futur II, Der Künstler Tino Sehgal und der Philosoph Peter Sloterdijk – ein ZEIT-Gespräch zur Biennale in Venedig, in: DIE ZEIT, 9.6.2005, Nr. 24.
- 6 Siehe Gespräch mit Sehgal Archiv SM: „Es gibt ja jetzt schon einige Arbeiten von mir, die in Museen sind und zum Beispiel das MoMA hatte damit schon Probleme, weil die wollten unbedingt, dass sie selber diese Arbeit aufbauen können. Die haben eben so einen Kuss erworben und ich habe gesagt, ich habe gar nichts dagegen, nur ihr müsst halt jemanden haben, der qualifiziert ist. Da müsst ihr halt eine halbe oder volle Stelle einrichten von einer Tanzperson und die lernt sie einzurichten und die gibt das an ihre Nachfolger weiter und so weiter. Das ist natürlich ein Riesenaufwand, wenn ihr das machen wollt? Aber bis jetzt, sehe ich niemanden bei euch, der wirklich die handwerklichen Fähigkeiten hat, diese Choreographie zu lernen.“
- 7 <http://balanchine.com/> (Zugriff April 2012)
- 8 Siehe Gespräch mit Sehgal Archiv SM.

Anmerkungen zu Kapitel Richard Long

- 1 Richard Long, Interview mit Betty van Garrel, 1971, in: Tufnell 2007, S. 55.
- 2 Richard Long, Interview mit Georgia Lobacheff, in: Richard Long: Sao Paulo Bienal, 1994, S. 8.

- 3 Fuchs 1986, S. 45.
- 4 Richard Long, Ausst.Kat., Royal West of England Academy, Bristol, 2000, keine Seitenangabe: „My first work made by walking, in 1967, was a straight line a grass field, which was also my own path, going ‚nowhere‘. In the subsequent early map works, recording very simple but precise walks on Exmoor and Dartmoor, my intention was to make a new art which was also a new way of walking: walking as art. Each walk followed my own unique, formal route, for an original reason, which was different from other categories of walking, like travelling. Each walk, though not by definition conceptual, realised a particular idea. Thus walking – as art – provided an ideal means for me to explore relationships between time, distance, geography and measurement. These walks are recorded or described in my works in three ways: in maps, photographs or text works, using whichever form is the most appropriate for each different idea. All these forms feed the imagination, they are distillation of experience.“
- 5 Richard Long, Heaven and Earth, London, 2009, S. 33.
- 6 Ebd.
- 7 Ebd., S. 43.
- 8 Getty Institute, Special Collections, Giuseppe Panza Papers, Series II.A. Artists, Box 126, Folder 2.
- 9 Friese 1993, S. 41.
- 10 Tufnell 2007, S. 16.
- 11 Richard Long, „Five six pick up sticks“, Five six pick up sticks, Auss.kat., London, 1980, keine Seitenangabe.
- 12 Richard Long, Notes on maps, 1994, in: Tufnell, Ben (Hrsg.), Selected Statements & Interviews, London, 2007, S. 31.
- 13 Begleitender Text auf Fotografie: „FINDING THE FIRST WATER INTO THE CANYON WITH THE LAST OF DAYLIGHT / A BOY BEATS A DRUM AS HE WALKS UP THE FOOTPATH. YELLOW BUTTERFLIES / A GOOD STICK FOR RIVER CROSSINGS. WHITE LIGHT OF A FULL MOON NIGHT / LYING BY A CAMPFIRE A FROG HOPS ONTO MY LEG. SPARKS AND SATELLITES / SITTING IN A WHIRLPOOL HOLLOW ON A WARM BOULDER WATCHING THE RIVER FLOW / CROUCHING ALONG TRAILS AMONGST THORN TREES. A DRIFTWOOD BEND BELOW A HAWK’S PERCH / MUFFLED ECHOING SPLASHES OF STONES THROWN INTO THE RIVER BETWEEN CLIFFS, SHOOTING STAR / A HIGH CAMP ON A STONE RIVERBED BY A TREE SPLITTING THE ROCK / TWO WATERMARKS BELOW TWO RAVENS BEFORE WALKING ON. GETTING HIGHER COLDER WINDIER CLOUDIER / THE SMELL OF PINES. THE PATTERN OF THE NEEDLES ON MY SLEEPING MAT/LYING IN COLD SUNSHINE DRINKING SOUP FOR LUNCH TALKING OF THIS AND THAT / DOWSING THE EMBERS AND LEAVING OUR RIVER STICKS. ORION MOVING BETWEEN THE PINES/DUSTY FOOTPRINTS THROUGH THE SNOW. SITTING WARM BENEATH THE SMOKE OF A CAVE FIRE.“
- 14 Interview BBC four am 28. 10. 1988, Richard Long im Gespräch mit Richard Cork <http://www.bbc.co.uk/bbcfour/audiointerviews/profilepages/longr1.shtml> (Zugriff Oktober 2011): „For me it’s very necessary to present art in a very real concrete way in a gallery as well as presenting these images from remote places. I think also the photographs have the function that I can make a piece of work for example in a canyon in Mexico by pouring some water down a rock face to make a drawing which is just made out of water. But to recall that idea and to bring it back into the world of art I have to take a photograph of it. So the photographs are actually a useful form for actually recording a work which may any last few mores of time of that water drying in the sunshine.“
- 15 Richard Long, „Five six pick up sticks“, Five six pick up sticks, Auss.kat., London, 1980, keine Seitenangabe.
- 16 Szeeman 1969, Einleitung, keine Seitenangabe.
- 17 Tufnell 2007, S. 45.
- 18 Heckmann 1999, S. 221.
- 19 Mashe 2003, S. 15: „Vor vielen Jahren war ich irritiert, als ich erfuhr, dass der Ort eines anderen Projekts auf der lokalen Touristenkarte eingezeichnet war; so kann es gelegentlich gepflegt oder vielleicht verändert werden, wer weiß...“
- 20 Heckmann 1999, S. 247.
- 21 Richard Long in einem Interview mit Richard Cork, BBC four, 28.10.1988, <http://www.bbc.co.uk/bbcfour/audiointerviews/profilepages/longr1.shtml> (Zugriff August 2011).
- 22 Richard Long in einem Interview mit Richard Cork, BBC four, 28.10.1988, <http://www.bbc.co.uk/bbcfour/audiointerviews/profilepages/longr1.shtml> (Zugriff August 2011).
- 23 Richard Long, Interview mit Georgia Lobacheff, Richard Long: Sao Paulo Bienal, 1994, S. 8
- 24 Briefwechsel Long und Autorin, S. 123 - 126.
- 25 Briefwechsel Long und Autorin, S. 123 - 126: SM: How do you see the photographs you take from the sculptures in the landscapes? Are they documentary? RL: YES ; SM: Are they an art object itself? RL: Yes. Especially the b/w photos, framed with my hand-written text/title, they are unique.
- 26 Briefwechsel Long und Autorin, S. 123 - 126.
- 27 Die Liste der public freehold Arbeiten kann bei Longs Londoner Galerie Haunch of Venison erfragt werden.
- 28 Richard Long, Interview mit Georgia Lobacheff, Richard Long: Sao Paulo Bienal, 1994, S. 8.
- 29 www.richardlong.com (Zugriff Dezember 2011).
- 30 Müller 1997, keine Seitenangabe.
- 31 Elliot 2008, S. 51: The first time I made an actual mud work was on the floor with my boots, it was my second show at the Konrad Fischer Gallery in Düsseldorf in 1969; it was a mud spiral. Even though it was made by footprints, I considered that work to be a sculpture, it just happened to be two dimensional. So the first mud works were actually flat sculptures made on the floor.“
- 32 Müller 1997, keine Seitenangabe.
- 33 Elliot 2008, S. 53: „But in general my first choice is River Avon Mud which looks silvery against black. The other thing I use is the Cornish clay which is white. It’s from the big pits near St. Austell in Cornwall.“
- 34 Email-Korrespondenz mit Gerard Vermeulen, Herausgeber der offiziellen Richard Long homepage, 6. Januar 2012.
- 35 Elliot 2008, S. 51: „It was only much later that I realised I could do the same kind of mark-making on the wall. That was maybe ten years later, in the late 1970s. Then one day, in the early 1980s, I went to an apartment in New York to install a work – the collector wanted a mud circle on the wall. By chance she had dark brown wallpaper, so I had no choice and I made it anyway, and it was magical, the mud dried beautifully silvery, so that gave me the idea that I could do them not just on white walls but on dark walls.“
- 36 Hasegawa, Yuko, Questions for Richard Long, 1995, siehe: <http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/articles/record.html?record=294> (Zugriff Dezember 2011): „The mud works are another aspect of the physicality of my works, like the walking. I

- always have a precise idea of the overall form of the work, which is balanced by the spontaneity of the execution. The speed of the hand gestures is important because that's what makes the splashes, which shows the wateriness of the mud, and water is the main subject and content of these works, they show its nature."
- 37 Briefwechsel Long und Autorin, S. 123 - 126.
- 38 Brief von Long an Panza, July 15, York Road, Bristol, Getty Institute, Special Collections, Giuseppe Panza Papers, Series II.A. Artists, Box 126, Folder 2.
- 39 Zertifikat für LINE OF LAKE STONES, 1983, Getty Institute, Special Collections, Giuseppe Panza Papers, Series II.A. Artists, Box 126, Folder 2.
- 40 Zertifikat für TURF LINE, 1990, Getty Institute, Special Collections, Giuseppe Panza Papers, Series II.A. Artists, Box 126, Folder 2.
- 41 Briefwechsel Long und Autorin, S. 123 - 126.
- 42 Getty Institute, Special Collections, Giuseppe Panza Papers, Series II.A. Artists, Box 126, Folder 2; Zertifikat SCULPTURE AT KONRAD FISCHER, DÜSSELDORF, 1969: "The photograph of the work forms part of the certificate and is helpful."
- 43 Wortlaut: LINE OF LAKE STONES 150 cm. wide 210 cm long First the rectangle of the line is marked out lightly on the floor (e.g. in pencil or brown chalk). A small mark at every meter is sufficient. Starting at one end, the stones are first tipped into the line in small piles (a couple at a time) which are then flattened out and raked together so that the space of the line is filled in with a fairly even layer of stones. The stones will lie haphazardly, touching with many overlapping. There is an even density and thickness of stones throughout. There can be a few odd spaces here and there but the line should look evenly filled in. The edges are roughly straight and the ends squared off. All the stones are used, and the length can be approximate, but no longer than 22 metres. The certificate is not an artwork.
- 44 Briefwechsel Long und Autorin, S. 123 - 126.
- 45 Getty Institute, Special Collections, Giuseppe Panza Papers, Series II.A. Artists, Box 126, Folder 2; Wortlaut: TURF LINE Certificate für Turf Line, 1990 Maße: 140 cm x (about) 1280 cm longest Detail, continued in this way until the end, the sides are roughly straight, and the ends square. First the line is marked out lightly on the floor, starting from one end. The turfs are fitted together, in a single layer, throughout the line. Each turf is placed upright on its longest, most stable edge, leaning against or touching adjacent pieces. Unbalanced and irregular pieces should be placed within the line; stable ones should be chosen for the ends and edges. The work should be placed within the line, stable ones should be chosen for the ends and edges. The work should be 'locked' together with an even density of turf throughout. The turf, the spaces and the edges should be maintained dust-free by vacuuming when necessary. This is an indoor work. Any broken fragments are not used. N.B. This certificate shows procedure only. It is not an artwork and should not be reproduced. Richard Long Düsseldorf 1990 (Stempel) \$90.000
- 46 Briefwechsel Long und Autorin, S. 123 - 126.
- 47 Long, Richard, Walking in Circles, Fragments of a Conversation IV, Ausst.kat. Hayward Gallery, London, 1991, S. 77.
- 48 Getty Institute, Special Collections, Giuseppe Panza Papers, Series II.A. Artists, Box 126, Folder 2.
- 49 Laut separater Skizze ist der Abstand der einzelnen Quadrate 7 cm, insgesamt sind es 14 Reihen, siehe: Getty Institute, Special Collections, Giuseppe Panza Papers, Series II.A. Artists, Box 126, Folder 2.
- 50 Briefwechsel Long und Autorin, S. 123 - 126.
- 51 E-mail Korrespondenz mit Gerard Vermeulen, 30. Dezember 2012 Giezen Martina, Richard Long in Conversation, Nordwijk, 1985, S. 8: „Those stones are delivered to the gallery and I make the work for the first time in the gallery. After I've made it it is fixed and I make the certificate. Then the work can be remade by following the instructions."
- 52 Briefwechsel Long und Autorin, S. 123 - 126: SM: Do you install all the work on your own or do you work with assistants? RL: For the first time – yes – almost always. For big works, I place each stone myself, but I can have help from others, carrying or placing stones near...SM: Museums that own your work, do they install it themselves? RL: Yes. SM: If so, do you show it once to them? Do you guide them? RL: Not necessarily.
- 53 KM 130.730, Titel bis 2005 UNTITLED, 1968 (Wooden sticks)
- 54 Archiv Kröller-Müller Museum: Schriftwechsel Direktor Evert van Straaten und Long, 15. März 2005: VS: Is it possible to add six new sticks, as a restoration and/or partial reconstruction? RL: Yes.
- 55 Archiv Kröller-Müller Museum: Brief von Paul Maenz an Herman Eelen, 8. Januar, 1971.
- 56 Archiv Kröller-Müller Museum: Schriftwechsel Direktor Evert van Straaten und Long, 15. März 2005
- 57 Archiv Kröller-Müller Museum KM 131.402
- 58 Archiv Kröller-Müller Museum
- 59 Archiv Kröller-Müller Museum: Brief Richard Longs an Evert van Straaten vom 7.8.2008; siehe ebenso undatierter Brief Richard Longs an Evert van Straaten: „There are extra slates to give you a choice of selections when making the work. The most important thing is not the exact number of stones but the work looks 'balanced' and circular, with an even-looking density of slates throughout."
- 60 Getty Institute, Special Collections, Giuseppe Panza Papers, Series II.A. Artists, Box 126, Folder 2
- 61 Briefwechsel Long und Autorin, S. 123 - 126.
- 62 Getty Institute, Special Collections, Giuseppe Panza Papers, Series II.A. Artists, Box 126, Folder 2
- 63 Briefwechsel Long und Autorin, S. 123 - 126: "...but most indoor sculptures are not room specific, e can e are shown in other various spaces.",
- 64 Briefwechsel Long und Autorin, S. 123 - 126.
- 65 Email-Korrespondenz mit Gerard Vermeulen, 3.1.2012.
- 66 Privatbesitz
- 67 Ein Zertifikat für diese Arbeit liegt leider nicht vor; es lässt sich aus den Fotografien nicht ableiten, ob die Maße und Abstände der einzelnen Installationen ident sind.
- 68 Installationsbeschreibung von Valentina Vlastic, Museum Kurhaus Kleve.
- 69 Installationsbeschreibung von Valentina Vlastic, Museum Kurhaus Kleve.
- 70 Richard Long, Heaven and Earth, London 2009, S. 53.
- 71 Im Archiv des Kröller-Müller Museums gibt es einen Schriftwechsel zwischen Herman van Eelen, einem holländischen Sammler und Paul Maenz, damals Kurator der Ausstellung bei Loehr. In diesem Brief weist Loehr daraufhin, dass es sich bei der Skulptur, die Eelen

- von Long besitzt, nicht um die Arbeit in der Galerie Loehr handeln kann. Zudem interessant ist hier: „(...) denn erstens hat R.L. sie im Sommer 1967 entworfen, und zweitens sind die Zweige damals vernichtet worden nachdem die Ausstellung/Aktion vorbei war.“
- 72 Briefwechsel Long und Autorin, S. 123 - 126.
- 73 Email-Korrespondenz mit Gerard Vermeulen, 3.1.2012.
- 74 Ebd.
- 75 Möglicherweise China Clay, Email-Korrespondenz mit Gerard Vermeulen, 4.1.2012.
- 76 Email-Korrespondenz mit Gerard Vermeulen, 4.1.2012,
- 77 Briefwechsel Long und Autorin, S. 123 - 126.
- 78 Ebd.
- 79 Ergebnis der Auswertung des faktischen Umgangs, siehe auch: Geiseler 2003, S. 90: „Unterschiedlich handhabt Long die Bearbeitung seiner Materialien, doch bleiben alle weitgehend naturbelassen. Stein wird entweder gar nicht bearbeitet für die Außenskulpturen oder im Steinbruch geschnitten für die Innenarbeiten. (...)Bei Long kann nicht von einer ikonologischen Verwendung von Material gesprochen werden. Er nutzt weder dessen symbolische noch politische Werte. Mit der Wahl des Materials trifft Long keine bestimmte Aussage. Entweder benutzt er vorgefundenes Material für die Außenskulpturen oder er stimmt das Material der Innenskulpturen auf den Raum ab.“
- 80 Richard Long in einem Interview mit Richard Cork am 28.10.1988, siehe: <http://www.bbc.co.uk/bbcfour/audiointerviews/profilepages/longr1.shtml> (Zugriff, Januar 2012).
- 81 Briefwechsel Long und Autorin, S. 123 - 126.
- 82 Geiseler 2003, S. 9.
- 83 Long, Richard, Walking in Circles, Fragments of a Conversation IV, Ausst.kat. Hayward Gallery, London, 1991, S. 77.
- 84 <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/richardlong/rooms/room7.shtml> (Zugriff, Januar 2012).
- 85 Briefwechsel Long und Autorin, S. 123 - 126.
- 86 Zertifikat, Bergeijk Circle, 1982, s. S. 117 im Hauptteil
- 87 Long, Richard, Walking in Circles, Fragments of a Conversation I, Ausst.kat. Hayward Gallery, London, 1991, S. 45.
- 88 Entgegen der oft zu findenden Annahme, stammen die Materialien Longs nicht aus seinen Wanderungen, sondern meist aus Steinbrüchen oder ähnlichem in der Umgebung, dies belegt auch ein Brief an Panza vom 29.7.1988, Getty Institute, Special Collections, Giuseppe Panza Papers, Series II.A. Artists, Box 126, Folder 2 „Dear Count Panza, yesterday I spoke to Lisa Russo about the ‚Venice‘ work. First, I must say it is unbelievable that such a large and important work (682 stones!) „disappeared“, post – Rimini, from Gian Enzo Sperone. To re-make it means I will have to start again from the beginning – going to a stone source or quarry etc. Including transport and installation etc. it could take 7 – 10 days.“

Anmerkungen zu Kapitel Erhaltungsstrategie Richard Long

- 1 Richard Long, „Five six pick up sticks“, Five six pick up sticks, Ausst.kat., London, 1980, keine Seitenangabe.
- 2 Interview mit Michael Craig-Martin, im November 2008, in: Richard Long, Heaven and Earth, London, 2009, S.173.
- 3 Briefwechsel Long und Autorin, S. 123 - 126.
- 4 <http://vimeo.com/31161805> (Zugriff April 2012)
- 5 Email Schriftverkehr mit Gerard Vermeulen, Januar 2012.
- 6 Nicht notwendig für Skulpturen, wie LINE OF LAKE STONES, weil die Ausführung kaum Interpretationsspielraum bietet.
- 7 Briefwechsel mit Long und Autorin, S. 127.
- 8 Charta von Venedig, 1964, Artikel 9: „Die Restaurierung ist eine Maßnahme, die Ausnahmecharakter behalten sollte. Ihr Ziel ist es, die ästhetischen und historischen Werte des Denkmals zu bewahren und zu erschließen. Sie gründet sich auf die Respektierung des überlieferten Bestandes und auf authentische Dokumente. Sie findet dort ihre Grenze, wo die Hypothese beginnt. Wenn es aus ästhetischen oder technischen Gründen notwendig ist, etwas wiederherzustellen, von dem man nicht weiß, wie es ausgesehen hat, wird sich das ergänzende Werk von der bestehenden Komposition abheben und den Stempel unserer Zeit tragen. Zu einer Restaurierung gehören vorbereitende und begleitende archäologische, kunst- und geschichtswissenschaftliche Untersuchungen.“
- Artikel 12: „Elemente, welche fehlende Teile ersetzen sollen, müssen sich dem Ganzen harmonisch einfügen und vom Originalbestand unterscheidbar sein, damit die Restaurierung den Wert des Denkmals als Kunst- und Geschichtsdokument nicht verfälscht.“
- 9 Email Schriftverkehr mit Gerard Vermeulen, Januar 2012.

Anmerkungen zu Kapitel Wolfgang Laib

- 1 Sönmez 2002, S. 27.
- 2 Ottmann 2002, S. 10.
- 3 Interview mit André Buchmann in: Wolfgang Laib, Reishäuser, Ausst.kat. Berlin 2007, S. 4.
- 4 Vitali, Christoph, Wolfgang Laib in Ottmann 2002, S. 7.
- 5 Wolfgang Laib in einem Interview mit Darren Jorgensen, <http://www.melbourneartjournal.unimelb.edu.au/E-MAJ/pdf/issue1/darrenjorgensen.pdf>, 2005, (Zugriff Mai 2011): DJJ: „How do you feel about the word artist or the idea of producing something that’s called art?“ WL: Art? I do not know if you know but I studied medicine before and I have a full doctor’s degree. Some people think that has nothing to do with my art but I think that it has a lot to do with my art. What I searched for in medicine and what I couldn’t find, I hope to find with my artworks, with my life. I think that I never changed my profession. I just did what I’m now doing, what I wanted to do as a doctor. But I also feel (and most people think that this is very naive) that art has much more power than medicine. I mean, medicine is very important for us, but it’s just about the physical body, and it doesn’t stretch far beyond that. If art is really good it can include everything. It’s the most important thing. That’s why I became an artist and didn’t become a monk or work as a doctor. Art is most important and therefore I would call myself an artist and what I do art.“
- 6 Kosmisches Ei des Brahma, in dem nach hinduistischer Überlieferung der Urstoff der Welt enthalten ist.
- 7 Ottmann 2002, S. 166.

- 8 Ebd., S. 165.
- 9 Ebd., S. 10.
- 10 Wolfgang Laib: Ich bin nicht hier, Aust.kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1997, Interview mit Kirsten Voigt, S. 18: WL: "Es ist einerseits richtig, aber andererseits oft auch ein großes Missverständnis. Ich habe Blütenstaub, Milch, Bienenwachs in meinem Werk verwendet. Es ist eine Möglichkeit - unter anderen – diese Welt zu erfahren. Es geht dabei nicht nur um Materialien und erst recht nicht um natürliche Materialien – Ausstellungen mit Titeln „Natur und Kunst“ sind ein Alptraum für mich. Unabhängigkeit von Zeit, der jetzigen Zeit, dem Zeitgeist- eine Möglichkeit, die weit über mich selbst und das eigene Individuum hinausgeht.“
- 11 Wolfgang Laib in einem Interview mit Martin Schwander, Ausst.kat. Kunstmuseum Luzern, Stuttgart – Bad Canstatt, 1990, S. 13.
- 12 Wolfgang Laib in einem Interview mit Klaus Ottmann, <http://www.jca-online.com/interviews.html>, 1986, Zugriff Mai 2011: "I like very different things from very different countries, like from Africa or India, but also St. Francis of Assisi is for me wonderful. I am never really fixed to something, not to a religion, not to a sect, because I think it's not the point to have a new sect. That would be a big disappointment. I like things which I feel are really different from our own situation because I feel it could be very radical for us if we apply those things to our life, if we take them really seriously, not just as an exotic adventure. If you bring these things into your own daily life, they become the most radical and the most revolutionary, whether they are from the Middle Ages or from other cultures. I think that is the main point."
- 13 Maße der Milchsteine variieren zwischen 23 x 26 x 6 cm (1978) und 141 x 150 x 3 cm (1982).
- 14 Carrara-Marmor (Interview mit Wolfgang Laib, S.161) und mazedonischer Marmor (Ottmann, Klaus, Wolfgang Laib, Ausst.kat. München Haus der Kunst, Ostfildern-Ruit, 2002, S. 13)
- 15 Sönmez 2001, S. 31.
- 16 Auch Pollen von Moosen, Buche, Lärche, Erle, Fichte, Sauerampfer und Butterblume verwendet Laib, wenn auch in geringerer Menge.
- 17 Wolfgang Laib, Ausst.kat. ARCMusee d'art Moderne delaVille de Paris, Paris, 1986, Interview mit Suzanne Pagé, S. 19: SP: "How did you first get the idea to use pollen? WL: It is very complex and simple too. It is the reaction and answer to what I experienced and saw in my life up till then and of course there is the strong presence of the meadows and forests around me."
- 18 Sönmez 2001, S. 31: „Der Sinn der Arbeit liegt für Laib nicht darin, dass er materiell etwas gewinnt, und auch in der Wiederholung sieht er – anders als man annehmen könnte – keineswegs einen negativen Aspekt. Die immer gleiche, sich ständig wiederholende Tätigkeit versetzt ihn im Gegenteil in einen an Meditation grenzenden Zustand von Ausgeglichenheit und angespannte Konzentration.“
- 19 Sönmez 2001, S. 31.
- 20 Blütenstaub von Haselnuss.
- 21 Ottmann 2002: S. 151.
- 22 Wolfgang Laib: „Es ist Basmati-Reis, ein Langkornreis, kein Bruchreis, eine der besten Reissorten. Er ist schön in seinem Weiß. Ich setze gegen die kalte, neutrale Farbe des Galerie-Raums meine fruchtbare Farbe.“ Interview mit Helga Meister, siehe <http://www.wz-newsline.de/lokales/duesseldorf/kultur/interview-mit-wolfgang-laib-das-ganze-leben-ist-meditation-1.461454>, (Zugriff Juni 2011).
- 23 Ottmann 2002, S. 17: roter Siegellack; seit 2002 schwarzer und zinnoberroter Thitsi-Lack aus Birma (Myanmar)
- 24 Interview mit Klaus Ottmann, <http://www.jca-online.com/interviews.html>, 1986, (Zugriff Mai 2011): Laib: "They have the shape of a house and they also have the shape of a Muslim tomb or a medieval reliquary, but instead of the bones of saints, they contain food. For me that's very related, so I turn the bones into food. Ottmann: "What do the holes in the houses signify?" Laib: "I can't explain the holes but they are very important. Just last night I saw a catalogue of an exhibition of Asian art from the Metropolitan Museum. There were two containers made of clay holding the bones of human beings. The containers were in the shape of sheep, with a big hole at one end. Of course I had to go and see that because it was so close to my work, and the sheep were incredible, very abstract, nearly like a house, but they had the head of sheep and the holes were much bigger than the one in my house. These are interesting similarities. They are like sealed houses. The food is really contained in the house."
- 25 Interview mit Klaus Ottmann, <http://www.jca-online.com/interviews.html>, 1986, (Zugriff Mai 2011): Laib: "The first piece is called Rice Meals for the Nine Planets and the second piece, Sixty-Three Rice Meals for a Stone. They're close to the milkstones. For me, it's the same, though visually they are very different. For me, it's the most beautiful sight — it opens up so much. It's just like the milkstones where the milk is no longer food for the body. It's something much more universal. The plates, for instance, are regular Indian eating plates, but the rice portions on each plate are not there to be eaten. It's more about things that are very different from what is common in our culture."
- 26 Interview mit Clara Farrow, in: Wolfgang Laib, Eine Reise, Ostfildern, 1996, S. 42.
- 27 Zikkurate (gestufter Tempelturm, urspr. aus Mesopotamien) entstehen Mitte der 90er Jahre, z. B. Es gibt keinen Anfang und kein Ende, 1999 – 2001, 620 x 570 x 130 cm, Privatsammlung. Die Zikkurate bestehen aus Bienenwachsplatten, die auf einer Holzkonstruktion mittels Nägel befestigt werden, s. Gespräch mit Wolfgang Laib in vorliegender Arbeit.
- 28 Siehe Gespräch mit Wolfgang Laib in vorliegender Arbeit.
- 29 Ottmann 2002, S. 177.
- 30 Ebd., S. 152.
- 31 Interview mit André Buchmann in: Wolfgang Laib, Reishäuser, Berlin 2007, S. 8.
- 32 Siehe Gespräch mit Wolfgang Laib in vorliegender Arbeit.
- 33 Siehe Gespräch mit Wolfgang Laib in vorliegender Arbeit.
- 34 Wolfgang Laib, in: Ich bin nicht hier, Ausst.kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1997, S. 16.
- 35 Mündl. Auskunft Laib: die Asche bezieht er aus Indien, März 2009.
- 36 Ottmann 2002, S. 20.
- 37 Ebd., S. 21.
- 38 Siehe Gespräch mit Wolfgang Laib in vorliegender Arbeit.
- 39 Ebd.
- 40 Buskirk 2003, S. 109.

- 41 Zeller 2000, S. 9.
- 42 Interview mit Wolfgang Laib in vorliegender Arbeit.
- 43 H-Milch, 3,5% in Tetrapacks, keine Glasflaschen, Informationsblatt der American Federation of Arts, Leihgeber für die Retrospektive 2002 im Haus der Kunst, München, Archiv HdK: „The milkstone will be filled slowly pouring fresh milk from carton containers (no glass bottles) every morning at least 1 hour before the institution opens to the public. The milkstone will be emptied no later than one hour after the institution closes to the public by repeatedly placing a cotton towel on the milkstone to adsorb the milk and wringing th towel dry. After all milk is removed, the milkstone will be wiped out dry with a clean, dry cotton towel. Care must be taken to avoid spilling milk over the edges of the stone.“
- 44 Siehe Gespräch mit Wolfgang Laib in vorliegender Arbeit.
- 45 Autorin war Teil dieser Gruppe anlässlich der Retrospektive im Haus der Kunst, München, 2002.
- 46 Siehe Gespräch mit Wolfgang Laib in vorliegender Arbeit.
- 47 Ebd.
- 48 Ebd.
- 49 Ottmann 2002, S. 14.
- 50 Informationsblatt der American Federation of Arts, Leihgeber für die Retrospektive 2002 im Haus der Kunst, München, Archiv HdK: „Please note that the artist requires concrete or plain, monochromatic floors to install several of his pieces on (i.e.: not parquet or carpet).“
- 51 <http://www.wz-newsline.de/lokales/duesseldorf/kultur/interview-mit-wolfgang-laib-das-ganze-leben-ist-meditation-1.461454>, Artikel vom 30. 3. 2007, (Zugriff Januar 2012)
- 52 Interview mit Klaus Ottmann, <http://www.jca-online.com/interviews.html>, 1986, (Zugriff Mai 2011).
- 53 Siehe Gespräch mit Wolfgang Laib in vorliegender Arbeit.
- 54 Sönmez 2001, S. 58: „Um die Pollen zu schützen, werden sie außerhalb der Öffnungszeiten jeweils mit einem extra angefertigten Fliegengitter bedeckt.“
- 55 Siehe Gespräch mit Wolfgang Laib in vorliegender Arbeit.
- 56 Wolfgang Laib, Durchgang – Übergang, Ausst.kat. des Instituts für Auslandsbeziehungen e.V., 2000, S. 44.
- 57 Siehe Gespräch mit Wolfgang Laib in vorliegender Arbeit.
- 58 Ebd.
- 59 Informationsblatt der American Federation of Arts, Leihgeber für die Retrospektive 2002 im Haus der Kunst, München, Archiv HdK: „A stationary guard is required to attend to this installation. The pollen is spread directly on the floor. The public cannot walk around this installation Please be aware of air ducts and vents that may be in the room. The pollen will move around very easily if there is a moderate air current.“
- 60 Siehe Gespräch mit Wolfgang Laib in vorliegender Arbeit.
- 61 Ebd.
- 62 Ebd.
- 63 Ebd.
- 64 Ebd.
- 65 Archiv Haus der Kunst, München.
- 66 Informationsblatt der American Federation of Arts, Leihgeber für die Retrospektive 2002 im Haus der Kunst, München, Archiv HdK: „For the two beeswax installations that require that the wax slabs to be heated prior to installation, a small room will have to be constructed in a variety of ways. Using the large empty crates from the exhibition is probably the easiest, but as long as the room can hold the heat in and it is large enough to hold the wax any method is fine.“
- 67 Bei tiefen Temperaturen vergraut Bienenwachs.
- 68 Siehe Gespräch mit Wolfgang Laib in vorliegender Arbeit.
- 69 Ebd.
- 70 Informationsblatt der American Federation of Arts, Leihgeber für die Retrospektive 2002 im Haus der Kunst, München, Archiv HdK: „Any work of art consisting of wax must be checked for scratches or other damage at the end of each day. AFA must be notified of any scratches or graffiti. Light scratches must be repaired immediately by smoothing the wax with a piece of cardboard held at a 45 degree angle to t“he surface.“
- 71 Siehe Gespräch mit Wolfgang Laib in vorliegender Arbeit.
- 72 Ebd.
- 73 Ebd.
- 74 Ebd.
- 75 Ebd.
- 76 nach Laib: Basmati-Reis, wenn Basmati Reis zu teuer, könne auch ein ähnlich aussehender verwendet werden (Notiz in den Unterlagen des HdK)
- 77 Informationsblatt der American Federation of Arts, Leihgeber für die Retrospektive 2002 im Haus der Kunst, München, Archiv HdK.
- 78 Siehe Gespräch mit Wolfgang Laib in vorliegender Arbeit.
- 79 Kern 1978, S. 2.
- 80 Siehe Gespräch mit Wolfgang Laib in vorliegender Arbeit.
- 81 Wolfgang Laib, Ausst.kat. Galleria 1000eventi, Mailand, 1999, S. 17 (Übersetzung Autorin)
- 82 Wolfgang Laib, Ausst.kat. Galleria 1000eventi, Mailand, 1999, S. 14, WL: „I am a close friend of Robert Ryman, but I have to say that a Ryman painting and a milkstone are very different. And I think Bob Ryman knows that too. Milk is not simply a white liquid, and pollen is not just a yellow pigment.“
- 83 Siehe Gespräch mit Wolfgang Laib in vorliegender Arbeit.
- 84 Wolfgang Laib, Reishäuser, Galerie Buchmann, Berlin, November 2006, S. 5.
- 85 Ebd., S. 8.
- 86 Wolfgang Laib, Ausst.kat. Kunstmuseum Luzern, Stuttgart – Bad Canstatt, 1990, S. 16.

- 87 Wolfgang Laib: Ich bin nicht hier, Aust.kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1997, Interview mit Kirsten Voigt, S. 20.
 88 Ottmann 2002, S. 152.
 89 Siehe Gespräch mit Wolfgang Laib in vorliegender Arbeit.
 90 Ebd.
 91 Informationsblatt der Americian Federation of Arts, Leihgeber für die Retrospektive 2002 im Haus der Kunst, München, Archiv HdK: „Please note that the artist requires concrete or plain, monochromatic floors to install several of his pieces on (i.e.: not parquet or carpet).“
 92 Wolfgang Laib, Ausst.kat. Kunsthaus Bregenz, Köln, 1999, Interview mit Rudolf Sagmeister, S. 9.

Anmerkungen zu Kapitel Erhaltungsstrategie Wolfgang Laib

- 1 Wolfgang Laib in einem Interview mit M. Schwander, in: Ausst.Kat. Kunstmuseum Luzern, Stuttgart – Bad Canstatt, 1990, S. 13.
 2 Siehe Gespräch mit Wolfgang Laib in vorliegender Arbeit.
 3 Auskunft Prof. Dr. Monika Weber, Institut für Botanik, Universität Wien, März 2012.
 4 Klaus 1987, S. 212.
 5 Ebd., S. 215.
 6 Siehe Gespräch mit Wolfgang Laib in vorliegender Arbeit: „Feuchtigkeit, ja, Temperaturunterschiede und so weiter. Ich habe Blütenstaub, der ist dreißig Jahre alt, der ist praktisch wie am ersten Tag. Aber ich meine, wenn ich nicht aufpasse, dann ist er verschimmelt.“
 7 Pollen, als Nahrungsergänzungsmittel wird im Kühlschrank gelagert, zum Teil auch eingefroren. Hier allerdings kann beim Auftauen Feuchtigkeit eingetragen werden, wodurch der Blütenstaub eventuell schimmeln kann (mdl. Auskunft Manfred Karwat, Imker, März 2012)
 8 Auskunft Prof. Dr. Monika Weber, Institut für Botanik, Universität Wien, März 2012.
 9 Siehe Gespräch mit Wolfgang Laib in vorliegender Arbeit.
 10 Lang, Johanna, „Der Mensch aus Wachs. Kunsttechnologische und konservierungswissenschaftliche Studie zur Keroplastik“, lfd. Dissertationsvorhaben, TUM München.
 11 <http://dhmd.de/index.php?id=1832> (Zugriff März 2012)
 12 Siehe Gespräch mit Wolfgang Laib in vorliegender Arbeit.
 13 Ebd.
 14 <http://www.urasenke-muenchen.de/> (Zugriff März 2012)
 15 Siehe Gespräch mit Wolfgang Laib in vorliegender Arbeit.

Anmerkungen zu Kapitel Anya Gallaccio

- 1 Watney 2003, S. 4.
 2 Siehe: <http://www.lehmannmaupin.com/#/artists/anya-gallaccio/> (Zugriff, Januar 2012)
 3 FREEZE: Ausstellung, u.a. kuratiert von Damien Hirst, in den Surrey Docks, einer Hafenanlage in London.
 4 Rugoff 1999, S. 8.
 5 EAST COUNTRY YARD SHOW, 1990, ebenfalls in den Surrey Docks, London.
 6 Rugoff 1999, S. 13.
 7 Schriftwechsel mit Anya Gallaccio in vorliegender Arbeit.
 8 Schriftwechsel mit Anya Gallaccio in vorliegender Arbeit.
 9 Reitmaier 2002, S. 40.
 10 Schriftwechsel mit Anya Gallaccio, siehe S. 165.
 11 Anya Gallaccio in einem Interview, siehe: <http://collection.britishcouncil.org/collection/artist/5/18428/object/45709/> (Zugriff Februar 2012)
 12 http://www.kunstmuseum-wolfsburg.de/exhibition_year/2002/ (Zugriff Februar 2012)
 13 Anya Gallaccio in einem Interview, siehe: <http://collection.britishcouncil.org/collection/artist/5/18428/object/45709/> (Zugriff April 2012)
 14 Schriftwechsel mit Anya Gallaccio in vorliegender Arbeit
 15 Bury 2001, S. 146.
 16 Cadbury's Bournville Schokolade
 17 <http://www.blumandpoe.com/artists/anya-gallaccio#works> (Zugriff Februar 2012)
 18 Interview mit Andrew Nairne in: Gallaccio, Anya, Chasing Rainbows, London, 1999, S. 59.
 19 <http://www.fundacionnmac.com/english/coleccion.php?id=101> (Zugriff Februar 2012)
 20 <http://www.lehmannmaupin.com/#/artists/anya-gallaccio/> (Zugriff Februar 2012)
 21 Rugoff 1999, S. 14.
 22 Interview mit Andrew Nairne, in: Rugoff 1999, S. 60.
 23 Ebd. S. 59.
 24 Repens (lat. repere: kriechen, schleichen) ist der lateinische Zusatz des botanischen Namens von Pflanzen, deren Wuchsrichtung am Boden ausgerichtet ist.
 25 http://www.comptonverney.org.uk/about_us/house.aspx (Zugriff Februar 2012).
 26 <http://www.locusplus.org.uk/projects/293~Repens/information> (Zugriff Februar 2012)
 27 Rugoff 1999, S. 16: „Unlike many creators of ephemeral works, Gallaccio has refused to sell photographs of her art because, however beautiful or seductive it may appear in photos, images cannot convey the complex and varied sensations that arise from encountering the actual work.“
 28 Schriftwechsel mit Anya Gallaccio in vorliegender Arbeit.

- 29 Schriftwechsel Anya Gallaccio und Autorin, 25. Juli 2010.
- 30 <http://collection.britishcouncil.org/collection/artist/5/18428/media/30507>; Installation der Arbeit in der Whitechapel Gallery, 2009. (Zugriff Februar 2012)
- 31 Schriftwechsel Anya Gallaccio und Autorin: „The flower pieces, „preserve“ have obviously been repeated extensively, but I see them as objects, which are also events.“, 12. Januar 2012, nicht in der Arbeit enthalten.
- 32 Schriftwechsel mit Anya Gallaccio und Autorin, 12. Januar 2012, nicht in der Arbeit enthalten.
- 33 Watney 2003, S. 6.
- 34 Schriftwechsel Anya Gallaccio und Autorin, 12. Januar 2012, nicht in der Arbeit enthalten.
- 35 Schriftwechsel Anya Gallaccio in vorliegender Arbeit.
- 36 Rugoff 1999, S. 13.
- 37 Rugoff 1999, S. 12, 13: “This fugitive quality is compounded by the fact that these pieces – like much of Gallaccio’s art – are destroyed after they have been exhibited (unlike most artworks, Anya’s are archived with two sets of dates: of destruction as well as creation. Prompted by their “here today, gone tomorrow” status, we are led to savour their presence in the present, to push aside the clutter of abstractions occupying our minds and to dive into real time, to immerse ourselves in appreciating the details of the moment before they metamorphose into something else.”
- 38 Schriftwechsel Anya Gallaccio und Autorin, 12. Januar 2012, nicht in der Arbeit enthalten.
- 39 Schriftwechsel Anya Gallaccio und Autorin, 12. Januar 2012, nicht in der Arbeit enthalten.

Anmerkungen zu Kapitel Erhaltungsstrategie Anya Gallaccio

- 1 Fälle eines Werkes sind nach Nelson Goodman zum Beispiel verschiedene Aufführungen von musikalischen Werken, die auf einer Partitur basieren.
- 2 Goodman 1973, S. 131.
- 3 Goodman 1973, S. 136.
- 4 Ippolito, Jon (Hrsg.), Permanence through change: The variable Media Approach, New York 2003 (Online- Publication http://www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pub_index.html) (Zugriff März 2012)
- 5 Ippolito, Jon, Accomodating the Unpredictable: The Variable Media Questionnaire, in: Ippolito, Jon (Hrsg.), Permanence through change: The variable Media Approach, New York 2003 (Online- Publication http://www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pub_index.html), S. 52. (Zugriff März 2012)
- 6 Ebd.
- 7 Anya Gallaccio in einer Art Selbstinterview, in: Watney 2003, S. 15.
- 8 Schinzel, Hiltrud, Zwei theoretische Aspekte zur Restaurierung moderner Kunst, in: Restaurierung moderner Kunst, Das Düsseldorfer Symposium, Düsseldorf, 1977, S. 9.
- 9 Rugoff 1999, S. 16.

Anmerkungen zu Kapitel Barry Le Va

- 1 Storr 2003, S. 11.
- 2 Interview Barry Le Va mit Saul Ostrow, BOMB Magazine, 60, Sommer 1997, <http://bombsite.com/issues/60/articles/2064> (Zugriff Januar 2012): „I’m trying to figure out why I started calling myself a sculptor. At one point, I used to say I just made three-dimensional things. Then, they would ask, “Oh, like what?” Then, I would have to start explaining everything. So I thought it was easier to just say, “I’m a sculptor.” Now they ask, “Oh, what medium? Do you cut, or mold, or carve?” I’m still stuck in the same situation of having to explain. Maybe sculpture is only there in the sense of a word. It’s useful and useless at the same time. It means nothing.”
- 3 Barry Le Va, Rijksmuseum Kröller-Müller, Ausstkat. , Otterlo, 1988, S. 4.
- 4 Marshall 1991, S. 60.
- 5 Barry Le Va, Rijksmuseum Kröller-Müller, Ausstkat., Otterlo, 1988, S. 4.
- 6 Butin 2006, S. 254.
- 7 Stiles Selz 1996, S. 577.
- 8 Butin 2006, S. 255.
- 9 Morris, Robert, Anti-Form, in : Artforum (April 1968); weiter Morris in Artforum, April 1969, Notes on sculpture part 4, Beyond objects, S. 54: “In a broad sense art has always been an object, static and final, even though structurally it may have been a depiction or existed as an fragment. What is being attacked however is something more than art as icon. Under attack is the rationalistic notion that art is a form of work that results in a finished product. (...) What art now has in its hands is mutable stuff which need not arrive at the point of being finalized with respect to either time or space. The notion that work is an irreversible process ending in a static icon-object no longer has much relevance.”
- 10 Livingston 1968, S. 52.
- 11 Tucker 1978, S. 6.
- 12 Barry Le Va, Rijksmuseum Kröller-Müller, Ausstkat. , Otterlo, 1988, S. 4.
- 13 ARTFORUM VII, No. 3, November 1968.
- 14 Storr 2003, S. 11.
- 15 Holler 1998, S. 5.
- 16 Interview mit Saul Ostrow, BOMB Magazine, 60, Sommer 1997, <http://bombsite.com/issues/60/articles/2064> (Zugriff Januar 2012)
- 17 Avalanche Fall, Herbstausgabe, 1971, S. 66: „In 1968 I started to read Sherlock Holmes – in fact, I’ve been reading him off and on ever since – and that eventually permeated my thinking. I became intrigued by the idea of visual clues, the way Sherlock Holmes managed to reconstruct a plot from obscure visual evidence. What I am trying to do now is to set up situations in which audiences have to use their minds to piece elements back together.“ Tatsächlich ist der Begriff „Hinweis/clues“ im kriminalistischen Sinne zu verstehen, ähnlich einer kriminalistischen Lösung einer Straftat. Le Va erwähnt mehrfach seine Faszination gegenüber der

- kriminalistischen Lösung von Straftaten mittels diverser Hinweise.
- 18 Barry Le Va in einem Interview mit Saul Ostrow, in: Barry Le Va: A Survey of Drawings 1966 – 2003 and Two New Sculptures, Zürich, 2003, S. 27.
- 19 Interview mit Saul Ostrow, BOMB Magazine, 60, Sommer 1997, <http://bombsite.com/issues/60/articles/2064> (Zugriff Januar 2012)
- 20 Schaffner 2005, S. 227.
- 21 Tucker 1978, S. 18.
- 22 Robert Morris Anti-Form, in : Artforum, Band 6, Nr. 8 (April 1968).
- 23 Holler 1998, S. 6.
- 24 Siehe Gespräch mit Barry Le Va in vorliegender Arbeit.
- 25 Bear 1971, S. 66.
- 26 Barry Le Va in: Barry Le Va, Rijksmuseum Kröller-Müller, Ausstkat. , Otterlo, 1988, S. 7
- 27 Siehe Gespräch mit Barry Le Va in vorliegender Arbeit.
- 28 Ebd.
- 29 Ebd.
- 30 Interview mit Saul Ostrow, BOMB Magazine, 60, <http://bombsite.com/issues/60/articles/2064> (Zugriff Januar 2012).
- 31 Ebd.
- 32 Daur 2007, S. 84; siehe auch Livingston 1968, S. 54.
- 33 Siehe Gespräch mit Barry Le Va in vorliegender Arbeit.
- 34 Barry Le Va, Dreaded Intrusions – institutional templates, München 1992, S. 13.
- 35 Barry Le Va in einem Interview mit Saul Ostrow, in: Storr 2003, S. 27.
- 36 Die Informationen stammen meist aus einem Schriftwechsel mit den Museen und der Auswertung der Dokumente und Daten, die ich erhielt. Zur Sichtung aller Dokumente wäre eine Recherche in den Archiven vor Ort notwendig, dies konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden.
- 37 Z.b. Tachycardia, 2006, Col. Fundação Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto oder Quartet, 1984, Kröller-Müller Museum, Otterlo; hier gibt es Pläne von Le Va, die die Positionierung der Einzelteile zumindest grob zeigen.
- 38 Im Einzelfall gilt es diese Einordnung zu verifizieren, den zeitlichen Einschnitt sehe ich als ersten Anhaltspunkt in der Entscheidungsfindung. Eine Arbeit wie *Expanding Foundations; Eliminating Foundations (an exterior plan within an interior)*, 1980 würde z. B. der ersten Phase zu zuordnen sein, weil der Raumbezug wesentlich bedeutsamer für die Gestalt der Skulptur ist.
- 39 Barry Le Va in einem Interview mit Saul Ostrow, in: Storr, Robert (Hrsg.), Barry Le Va , A Survey of Drawings 1966 – 2003 and two New Sculptures, Zürich, 2003, S. 27.
- 40 Siehe Gespräch mit Barry Le Va im Anhang.
- 41 Kertess 1983, S. 64.
- 42 Livingston 1968, S. 54.
- 43 Interview mit Saul Ostrow, BOMB Magazine, 60, Sommerausgabe, 1997, <http://bombsite.com/issues/60/articles/2064> (Zugriff Januar 2012)
- 44 Klaus Kertess, die Grammatik der Ungewißheit zeichnen, in: Barry Le Va, Munich Diary – african Scetchbook, Grafische Sammlung München, Stuttgart, 1994, S. 14.
- 45 Interview mit Saul Ostrow, BOMB Magazine, 60, Sommerausgabe, 1997, <http://bombsite.com/issues/60/articles/2064> (Zugriff Januar 2012)
- 46 Schriftwechsel mit dem Museum Col. Fundação Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto, email vom 10. Februar 2011.
- 47 Schriftwechsel mit dem Museum Col. Fundação Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto, email vom 10. Februar 2011. "Dimensions per element: 1 blue canvas: 210 x 262 cm; 5 blue canvas: 29,5 x 21,5 cm (each); 4 red canvas: 60,5 x 68 cm (each); 10 raw canvas: 60 x 35 cm (each); 8 raw canvas: 61 x 69,5 cm (each); 8 raw canvas: 35 x 30,5 cm (each)
- 48 Livingston 1968, S. 52 ff.
- 49 Marshall 1991, S. 7.
- 50 Le Va habe nach eigenen Aussagen die Skulptur bereits fünfmal für das Whitney aufgebaut, s. Interview mit Barry Le Va in vorliegender Arbeit.
- 51 Archiv Whitney Museum of American Art: Aufnahmen des Aufbaus 2006
- 52 Im Moment leider nicht auffindbar.
- 53 Archiv Whitney Museum of American Art
- 54 Marshall 1991, S. 62.
- 55 Siehe Gespräch mit Barry Le Va in vorliegender Arbeit.
- 56 Ebd.
- 57 Sofern nicht anders gekennzeichnet stammen die Informationen aus einem schriftlichen Austausch mit dem Dallas Museum of Art, email Januar 2011
- 58 Informationen aus einem schriftlichen Austausch mit dem Dallas Museum of Art, email Januar 2011.
- 59 Gallery Sonnabend, New York.
- 60 Informationen aus einem schriftlichen Austausch mit dem Dallas Museum of Art, email Januar 2011
- 61 Siehe Gespräch mit Barry Le Va in vorliegender Arbeit.
- 62 Ebd.
- 63 Informationen aus einem schriftlichen Austausch mit der Yale University Art Gallery, email Januar 2011
- 64 Informationen aus einem schriftlichen Austausch mit dem Dallas Museum of Art, email Januar 2011
- 65 Informationen aus einem schriftlichen Austausch mit dem Dallas Museum of Art, email Januar 2011: Informationen zu den Einzelteilen: Inventarnummer, Material, Maße, Anzahl, Form (Filzrolle, Filzstücke etc.)
- 66 Informationen aus einem schriftlichen Austausch mit dem Dallas Museum of Art, email Januar 2011
- 67 Ebd.
- 68 Ebd.

- 69 Ebd.
- 70 Ebd.: „Barry prefers the work to be installed in its own room and the installation angle should respond to the room configuration for the best presentation of the work, as occurred in the adjustments he made when first installing the piece. However, if it cannot be installed in a room alone it may be installed with other works but there should not be artworks hung on the walls in immediate proximity to the piece. People must be able to walk around the perimeter of the work.”
- 71 Tucker 1978, S. 49.
- 72 Siehe Gespräch mit Barry Le Va in vorliegender Arbeit.
- 73 Ebd.
- 74 Grauer oder brauner Reinwollfilz von Johanna Daimer e. K., München.
- 75 Siehe Gespräch mit Barry Le Va in vorliegender Arbeit.
- 76 Ebd.
- 77 Barry LeVa in: Dreaded Intrusions – institutional templates, München, 1992, S 8.
- 78 Le Va in einen Interview mit Saul Ostrow, in: Accumulated Vision, Barry LeVa, Ausst.kat. Galerie Judin, Zürich, 2005, S. 27.
- 79 Barry Le Va in: Dreaded Intrusions – institutional templates, München, 1992, S. 28: “As far as the sculpture, re-enactment applies only because these get reinstalled at time.”
- 80 Siehe Gespräch mit Barry Le Va in vorliegender Arbeit.
- 81 Dafür spricht auch die Anfertigung eines Duplikats von Plus, Minus, Backward, Forward für die Yale University Gallery, die dann zum Einsatz kommt, wenn die erste Version degradiert ist.
- 82 Siehe Gespräch mit Barry Le Va in vorliegender Arbeit.
- 83 Ebd.
- 84 Ebd.
- 85 Interview mit Saul Ostrow, BOMB Magazine, 60, Sommer 1997, <http://bombsite.com/issues/60/articles/2064> (Zugriff Januar 2012)
- 86 Daur 2007, S. 84.
- 87 Interview mit Barry Le Va, S. 208.
- 88 Barry Le Va, Rijksmuseum Kröller-Müller, Ausstkat. , Otterlo, 1988, S. 5.

Anmerkungen zu Kapitel Erhaltungsstrategie Barry Le Va

- 1 Pescoller 2011a S. 9 (Zugriff April 2012)
- 2 Ebd.
- 3 Ostrow, Saul, BOMB Magazine, 60, Sommer 1997, <http://bombsite.com/issues/60/articles/2064> (Zugriff Januar 2012)
- 4 Siehe Gespräch mit Barry Le Va in vorliegender Arbeit.
- 5 Goodman 1973, S. 19, 20.
- 6 Siehe Gespräch mit Barry Le Va in vorliegender Arbeit.
- 7 Ostrow, Saul, BOMB Magazine, 60, Sommer 1997, <http://bombsite.com/issues/60/articles/2064> (Zugriff Januar 2012)
- 8 Ostrow, Saul, BOMB Magazine, 60, Sommer 1997, <http://bombsite.com/issues/60/articles/2064> (Zugriff Januar 2012)
- 9 Baumgart, Ulrike, Visualization and Documentation of Installation Art, in: Scholte Wharton 2011, S. 173 ff.
- 10 Grün, Maike, Coordinates and Plans: Geodetic Measurement of Romm Installations, in: Scholte Wharton 2011, S. 185 ff.
- 11 Interview mit Barry Le Va in vorliegender Arbeit.
- 12 Stiles Selz 1996, S. 613.
- 13 Damasio 2009, S. 370.
- 14 Kertess 2007, keine Seitenangabe.
- 15 Siehe Gespräch mit Barry Le Va in vorliegender Arbeit.
- 16 Ebd.
- 17 Ebd.
- 18 Ebd.
- 19 Ebd.
- 20 Ebd.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd.
- 23 Ebd.
- 24 Ebd.
- 25 Übertragung der Daten durch Dipl.-Ing. Andreas Wagner, Lehrstuhl für Geodäsie, TUM.
- 26 Grün 2012 (Zugriff April 2012)

Anmerkungen zu Kapitel Zusammenfassung/Schluss

- 1 Interview mit Lawrence Weiner von Maria Eichhorn, in: Fietzek Stemmerich 2004, S. 404.
- 2 Goodman 1973, S. 125.
- 3 Eine Darstellung dieser klassischen Restaurierungstheorie findet sich z. B. bei Michael Petzet in seiner Publikation International Principles of Preservation, ICOMOS, Berlin, 2009.
- 4 Scholte, Tatja, Introduction, in: Scholte Wharton 2011, S.11.
- 5 Luber, Kerstin, Sommermeyer, Barbara, Remaking Artworks: Realized Concept versus Unique Artwork, in: Scholte Wharton 2011, S. 242.
- 6 Goodman 1973, S. 131.
- 7 Ebd., S. 123.
- 8 Stein 1957 (Erstausgabe 1937), S. 170.

- 9 Goodman 1973, S. 130.
- 10 Derrida 1988, S. 291 – 314.
- 11 Fiske, Tina, White Walls: Installations, Absence, Iteration and Difference, in: Richmond Bracker 2009, S. 234.
- 12 Ebd., S. 236.
- 13 Begriffe und Deutungsansätze der Hermeneutik, die eine intentio auctoris, eine intentio operis und eine intentio lectoris unterscheidet.
- 14 Saito 1985, S. 147.
- 15 Groys 1997, S. 204.
- 16 Austin 1998.
- 17 Pescoller 2011b.
- 18 Pescoller 2011a (Zugriff April 2012)
- 19 Ebd.
- 20 Ebd.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd.
- 23 Ebd.
- 24 LeWitt, Sol, Doing Wall drawings, in: Art Now, New York, No. 2, Juni 1971, keine Seitenangabe.
- 25 Brandstätter 2004, S. 125.
- 26 Einen fundierten Überblick geben die Ergebnisse des Forschungsprojektes Inside Installations, in: Scholte Wharton 2011.
- 27 Allan Kaprow Papers, Getty Research Institute, Special Collections, Allan Kaprow: "To the contrary, constant change is its guiding principle. So copying a photo of "18 Happenings" would be dead wrong. A new version, outside of any museum context would be okay.", Brief von Allan Kaprow an Kristine Stiles vom 4. Juni 1997.
- 28 Allan Kaprow Papers, Getty Research Institute, Special Collections: Brief von Allan Kaprow an Paul Schimmel vom 27. Juni 1996.
- 29 Sen-no 1998, S. 183.

Literaturverzeichnis

Achsel 1996

Achsel, Bettina, *Restaurieren in Japan*, in: ZKK, 10/1996, Nr. 2, S. 268 - 285.

Ackermann 2011

Ackermann, Tim, *Krisen-Kunst, Wie Tino Sehgal aus nichts viel Geld macht*, in: Welt online (www.welt.de/kultur/article3597524/Wie-Tino-Sehgal-aus-nicht-viel-Geld-macht.html), Zugriff März 2011).

Alberro 1998

Alberro, Alexander et.al. (Hrsg.), *Lawrence Weiner*, London, 1998.

Alberro 2001

Alberro, Alexander, Norvell, Patricia, *Recording Conceptual Art*, L.A., 2001.

Allihn 2001

Allihn, Ingeborg (Hrsg.), *Barockmusikführer, Instrumentalmusik 1550 – 1770*, Stuttgart, Weimar, Kassel, 2001.

Althöfer 1977

Althöfer, Heinz, *Fragment und Ruine*, in: Kunstforum Bd. 19. 1977, S. 57 ff.

Altshuler 2005

Altshuler, Bruce, *Collecting the new. Museums and contemporary art*, Princeton, N.J. 2005.

Amanshauser 1988

Amanshauser, Hildegund, *Sol LeWitt – Konzept und Intuition*, in: Sol LeWitt – Wall drawings, Ausst.kat., Wiener Secession, Wien, 1988, S. 6 ff.

Austin 1998

Austin, John L., *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*, dt. Ausgabe, Stuttgart, 1998.

Bartholomeyczik 1995

Bartholomeyczik Gesa, *Materialkonzepte. Die Kombination von Materialien in der deutschen Plastik nach 1960*, Dissertation, Heidelberg, 1995.

Bear 1971

Bear, Liz, Willoughby, Sharpe, *Discussions with Barry Le Va*, in: *Avalanche, Herbst 1971*, S. 66 ff.

Beck 1993

Beck, James, *Art Restoration: The culture, the business and the scandal*, London, 1993.

Belliger 2008

Belliger, Andrea, Krieger, David, *Ritualtheorien, Ein einführendes Handbuch*, 4. Auflage, Wiesbaden, 2008.

Bishop 2005 a

Bishop, Claire, *But is it installation art?*, London, 2005.

Bishop 2005 b

Bishop, Claire, *On the Art of Tino Sehgal, No Pictures Please*, in: Artforum May 2005, S. 219 ff.

Blunck 2005

Blunck, Lars, *Werke im Wandel? Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung*, München, 2005.

Bonnemaison 2008

Bonnemaison, Sarah, Macy, Christine (Hrsg.), *Festival Architecture*, New York, 2008.

Brandi 2006

Brandi, Cesare; Schädler-Saub, Ursula; Jakobs, Dörthe; Basile, Guiseppa, *Theorie der Restaurierung*, München, 2006.

Brandstätter 2004

Brandstätter, Ursula, *Bildende Kunst und Musik im Dialog, Ästhetische, zeichentheoretische und wahrnehmungspsychologische Überlegungen zu einem kunstspartenübergreifenden Konzept ästhetischer Bildung*, Augsburg, 2004.

Breyhan 2000

Breyhan, Christine, *Prüfen ist gefährlich, Interview mit Lawrence Weiner*, in: Kunstforum, Band 149, 2000, S. 286 ff.

Broecker 2003

Broecker, Marcus, *Ephemere Materialien in der Gegenwartskunst*, Diplomarbeit, Köln, 2003.

Brouwer 1996

Brouwer, Marianne, *Changing perspective – the value of materials*, in: Conservation of Modern Art, Proceedings of the presentation of the project on 12 May 1996, Amsterdam, 1996, S. 20 ff.

Buchloh 1986

Buchloh, Benjamin H.D., *Lawrence Weiner, Posters, November 1965 – April 1986*, Halifax Toronto, 1986.

Buchmann 2007

Buchmann, Sabeth, *Serielle Zeichnungen – Zum Entwurf der Wall Drawings von Sol LeWitt*, in: Busch, Werner, Jhele, Oliver, Meister, Carolin, (Hrsg.) *Randgänge der Zeichnung*, München, 2007, S. 303 ff.

Burgbacher-Krupka 1979

Burgbacher-Krupka, Ingrid, *Strukturen zeitgenössischer Kunst*, Stuttgart, 1979.

Burgbacher-Krupka 1992

Burgbacher-Krupka, Ingrid, *öffentlich public freehold*, Stuttgart, 1992.

Buschmann 2006

Buschmann, Renate, *Chronik einer Nichtausstellung, Between (1969 – 73) in der Kunsthalle Düsseldorf*, Berlin, 2006.

Buskirk 2003

Buskirk, Martha, *The contingent object of contemporary art*, Cambridge, 2003.

Buskirk 1988

Buskirk, Martha, *Planning for the impermanence: art works containing materials that decay or become obsolete*, in: *Art in America* 88, No. 4, S. 112 – 119.

Bury 2001

Bury, Stephen, *Artists' Multiples 1935-2000*, Burlington, 2001.

Bürger 1974

Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, 1974.

Butin 2006

Butin, Hubertus, *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln, 2006.

Celant 1980

Celant Germano, *Das Bild einer Geschichte 1956/1976, Die Sammlung Panza di Biumo*, Mailand, 1980.

Černá Hammer 2008

Černá, Iveta, Hammer, Ivo (Hrsg.), *Materiality, Akten des Internationalen Symposiums zur Erhaltung der Architektur des Neuen Bauens*, Hildesheim, 2008.

Chiantore Rava 2006

Chiantore, Oscar, Rava, Antonio, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Milano, 2006.

Cosgrove 1994

Cosgrove, D.E., *Should we take it all so seriously? Culture, conservation and meaning in contemporary world*, Chichester, 1994.

Corzo 1999

Corzo, Miguel Angel, *Mortality immortality? The legacy of 20th-century art*, Los Angeles, 1999.

Cross Markonish 2009

Cross, Susan; Markonish, Denise, *Sol LeWitt – 100 Views*, Ausst.kat. Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective on view at Mass MOCA 2008 – 2033, North Adams, 2009.

Cummings 1974

Cummings, Paul, *Archives of the American Art, Smithsonian Institution, Oral history interview with Sol LeWitt*, 1974, (<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-sol-lewitt-12701>, Zugriff Januar 2012).

Cutler 1996

Cutler, Jody B., *Minimal, Conceptual, and Enviromental Art at the Guggenheim Museum: The Panza Collection for Posterity*, New York, 1996.

Damasio 2009

Damasio, Antonio, *Ich fühle also bin ich, Die Entschlüsselung des Bewusstseins*, Berlin, 2009.

Daur 2007

Daur, Jörg, *Eva Hesse – Zwischen Anti-Form und Materialästhetik*, Bonn, 2007.

Debord 2008

Debord, Guy, *Blind date- Zeitgenossenschaft als Herausforderung*, Bremen, 2008.

Depocas 2003

Depocas, Alain, Ippolito, Jon, Jones, Caitlin (Hrsg.), *The Variable Media Approach – Permanence through change*, New York, 2003.

Derrida 1988

Derrida, Jacques, *Randgänge der Philosophie*, Wien, 1988.

De Vries 1974

De Vries, Gerd (Hrsg.), *Über Kunst, Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln, 1974.

Diederichs 1975

Diederichs, Joachim, *Allan Kaprow*, Bochum, 1975.

Dobke 1997

Dobke, Dirk, „*Melancholischer Nippes*“, *Dieter Roths frühe Objekte und Materialbilder*, Dissertation, Hamburg, 1997.

Dotzler 1995

Dotzler, Bernhard J., Müller, Ernst (Hrsg.), *Wahrnehmung und Geschichte, Markierungen zur Aisthesis materialis*, Bonn, 1995.

Durand 2010

Durand, Anita, *To re-instore – an alternative for the conservation of ephemeral arts?*, in: *restauro* 1/2010, München 2010, S. 48 – 51.

Dykstra 1996

Dykstra, Steven W., *The Artist's Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation*, in: *Journal of the American Institute for Conservation*, Volume 35, 1996, S. 197 – 218.

Engelhardt 1990

Engelhardt, Stephan G., *Wolfgang Laib, Konstruktion des Werkes und Konzept*, Dissertation, Wien, 1990.

Elliot 2008

Elliot Patrick, *Richard Long, Walking and Marking*, Edinburgh, 2008.

Fagiolo 1978

Fagiolo Dell'Arco, Maurizio, Carandini, Silvia, *L'effimero barocco*, Rom, 1978.

Farrow 1996

Farrow, Clara, *Wolfgang Laib, Eine Reise*, Ostfildern-Ruit 1996, S. 10 – 23.

Fietzek Stemmrich 2004

Fietzek, Gerti, Stemmrich, Gregor, *Gesagt und Gefragt, Schriften und Interviews von Lawrence Weiner, 1968 – 2003*, Ostfildern-Ruit, 2004.

Fietzek 1991

Fietzek Gerti, *Lawrence Weiner*, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München, 1991.

Friese 1993

Friese, Peter, *Richard Long, Skulpturen, Fotos, Texte, Bücher*, Neues Museum Weserburg, Bremen, 1993.

Fuchs 1986

Fuchs, R. H., *Richard Long*, Ausst.kat. Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 1986.

Gallaccio 1999

Gallaccio, Anya, *Chasing Rainbows*, London, 1999.

Gauthier 2007

Gauthier, Michel, *Tino Sehgal: la loi du live*, in: *Les cahiers du musée national d'art moderne*, 101, Herbst, 2007, S. 17-42.

Geiseler 2003

Geiseler, Marie-Louise, *Zeit/Raum/Natur-Erfahrung im Werk von Richard Long*, Berlin, 2003.

Getty 2008

Getty Conservation Institute Conference, *The object in transition*, Los Angeles, Januar 2008, (www.getty.edu/conservation/publications_resources/public_programs/conferences/oit.html, Zugriff März 2013).

Giezen 1985

Giezen, Martina, *Richard Long in Conversation*, Nordwijk, 1985.

Godfrey 2008

Godfrey, Tony, *Conceptual Art*, New York, 2008.

Goldstein Rorimer 1995

Goldstein, Ann, Rorimer, Anne (Hrsg.), *Reconsidering the object of Art: 1965 – 1975*, Cambridge, Massachusetts, London, 1995.

Goodman 1973

Goodman, Nelson, *Sprachen der Kunst, Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*, Frankfurt a.M., 1973.

Götz 1992

Götz, Stephan, *American Artists in their New York Studios*, Stuttgart, 1992.

Grasskamp 2002

Grasskamp, Walther, *Ist die Moderne eine Epoche? Kunst als Modell*, München, 2002.

Grefe 2007

Grefe, Christiane, *Atelierbesuch, Tino Sehgal*, in: DIE ZEIT vom 27.9.2007, S. 46.

Grosenick Lailach 2007

Grosenick, Uta, Lailach, Michael, *Land Art*, Köln, 2007.

Grosenick 2006 Marzona 2006

Grosenick, Uta, Marzona, Daniel, *Minimal Art*, Köln, 2006.

Groys 1997a

Groys, Boris, *Logik der Sammlung*, München, 1997.

Groys 1997b

Groys, Boris, *Kunstkommentare*, Wien, 1997.

Groys 1992

Groys, Boris, *Über das Neue*, München, 1992.

Grün 2012

Grün, Maïke, *Measurement of Installation Art, Methods and Experience gained at Pinakothek der Moderne*, (http://www.inside-installations.org/OCMT/mydocs/Measurement_at_Pinakothek_der_Moderne.pdf, Zugriff April 2012).

Gumpert Benglis Brown Jimenez Stephan 1982

Gumpert, Lynn, Benglis, Lynda, Brown, Joan, Jimenez Luis, Stephan, Gary, *Lawrence Weiner, Early works*, New York, 1982.

Hafner 2009

Hafner, Hans-Jürgen, *Tino Sehgal im Kunsthaus Zürich, Der Kniff der Zweitverwertung*, (<http://www.artnet.de/magazine/tino-sehgal-im-kunsthaus-zurich/>, Artikel vom 23. Mai 2009, Zugriff Januar 2012).

Hantelmann 2002

Hantelmann, Dorothea v., Jongbloed, Marjorie, *I promise it's political, Performativität in der Kunst*, Köln, 2002.

Hantelmann 2007

Hantelmann, Dorothea v., *How to do things with art*, Berlin, Zürich, 2007.

Hasegawa 1995

Hasegawa, Yuko, *Questions for Richard Long*, 1995, (<http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/articles/record.html?record=294>, Zugriff Dezember 2011).

Heckmann 1999

Heckmann, Stefanie, *Figur – Struktur – Index: Zur Modernität des Steins in der Skulptur der Gegenwart*, Freiburg i. Breisgau, 1999.

Heckscher 1947

Heckscher, William S., *Bernini's elephant and obelisk*, in: The Art Bulletin, Volume XXIX, N° 3, 1947, S. 179 ff.

Heimberg 1991

Heimberg, Bruno, *Die Einwirkung ästhetischer Kategorien auf allgemeine Restaurierungsgrundsätze*, in: ZKK 5/91, 1991, S. 91 ff.

Heiser 2005

Heiser, Jörg (Hrsg.), *Funky Lessons*, Berlin, Frankfurt, 2005.

Hemken 1996

Hemken, Kai-Uwe, *Gedächtnisbilder*, Leipzig, 1996.

Hermens 2009

Hermens, Erma, Fiske, Tina (Hrsg.), *Art, Conservation and Authenticities, Material, Concept, Context*, London, 2009.

Holler 1998

Holler, Wolfgang, *Zeichnung und Skulptur – Analogien*, in: Barry Le Va Zeichnungen von 1967 – 1996, Kupferstich-Kabinett, Dresden, 1998, S. 5 ff.

Hoormann 1993

Hoormann Anne, *Land Art*, Dissertation, Hamburg, 1993.

Hummelen Sillâe Zijlmans 2005

Hummelen, IJstrand M. C., Sillâe, Dionne, Zijlmans, Marjan (Hrsg.), *Modern art, who cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, London, 2005.

IPCRA 2001

IPCRA, Irish Professional Conservators and Restorers Association, *Post Prints of Contemporary Art: Creation, Curation, Collection and Conservation*, Dublin, 2001.

Ippolito 2008

Ippolito, Jon, *Ten myths about Internet Art*, (www.guggenheim.org/internetart/internetart_index.html), Zugriff März 2008).

Ippolito 2003

Ippolito, Jon, *Permanence through change*, New York, 2003.

Janecke 1993

Janecke, Christian, *Die Bedeutung des Zufalls in der bildenden Kunst*, Saarbrücken, 1993.

Janis 2005

Janis, Katrin, *Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis*, München, 2005.

Janssen 1957

Janssen, Andreas Jozef, *Het Antieke Tropaion*, Brüssel, 1957.

Jokiletho 2002

Jokiletho, Jukka, *Restoration in the digital age*, Paris, 2002.

Jorgensen 2005

Jorgensen, Darren James, *Wolfgang Laib: Returning to What Is*, 2005 (<http://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/08/darrenjorgensen.pdf>), Zugriff März 2013).

Kaiser 1992

Kaiser, Franz W., *Sol LeWitt, Drawings 1958 – 1992*, Den Haag, 1992.

Kaye 1994

Kaye, Nick, *Postmodernism and Performance*, London, 1994.

Kaye 2000

Kaye, Nick, *site-specific art, performance, place and documentation*, London, New York, 2000.

Kern 1978

Kern, Hermann, *Wolfgang Laib, Milchsteine und Pollenarbeiten*, München, 1978.

Kertess 1983

Kertess, Klaus, *Barry Le Va's Sculpture: Ellipsis and Ellipse*, in: *Artforum*, Januar 1983, S. 64 ff.

Kertess 2007

Kertess, Klaus, *Barry Le Va, Double Join*, Ausst.kat., Metropol Kunstraum, München, 2007.

Klaus 1987

Klaus, Wilhelm, *Einführung in die Paläobotanik*, Band 1, Wien, 1987.

Krauss 1985

Krauss, Rosalinde, *The Originality in the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, 1985.

Krauss 2000

Krauss, Rosalinde, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Dresden, 2000.

Kuh 1960

Kuh, Katharine, *The artists voice*, New York, 1960.

Kuh 1965

Kuh, Katharine, *Break-Up: The Core of Modern Art*, London, 1965.

Künzl 1988

Künzl, Ernst, *Der römische Triumph: Siegesfeiern im antiken Rom*, München, 1988.

Kotz 2007

Kotz, Liz, *Words to be looked at*, Massachusetts, 2007.

Lange-Berndt 2004

Lange-Berndt, Petra, *Präparate. Tierkörper in der zeitgenössischen Kunst*, Hamburg, 2004.

Lauber 1995

Lauber, Maria, *in search for a place where snow never melts*, Dissertation, Freiburg i.Breisgau, 1995.

Laurenson 2002

Laurenson, Pip, *Tino Sehgal, This is Propaganda*, 2002, in: *Inside Installations, preservation and Presentation of Installation Art*, ICN,

SBMK, 2007, S. 30 ff.

Legg 1978

Legg, Alicia, *Sol LeWitt*, The Museum of Modern Art, Ausst.kat., New York, 1978.

LeWitt 1966

LeWitt, Sol, *Serial project No.1 (ABCD)*, in: Aspen Magazine, Nr. 5 und 6, 1966.

LeWitt 1969

LeWitt, Sol, *Sentences on Conceptual Art*, in: Art – Language, Mai 1969, S. 11 ff.

LeWitt 1971

LeWitt, Sol, *Doing wall drawings*, in: Art Now, New York, No. 2, Juni 1971.

LeWitt 1969/1971

Lewitt, Sol, *Four Basic Kinds of Lines and Colour*, London, 1969/1971.

LeWitt 1978

LeWitt, Sol, *Five cubes on twenty-five squares*, Bari, 1978.

LeWitt 1980

Lewitt, Sol, *Autobiography 1980*, New York, 1980.

LeWitt 1996

LeWitt, Sol, *Paragraphs on Conceptual Art*, in: Stiles, Kristine, Selz, Peter, *Theories and documents of contemporary art – a sourcebook of artist's writing*, Berkeley, Los Angeles, London, 1996, S. 826 ff.

Lienden 2004

Lienden, Anne, *Intentionaliteit in de Kunst*, Amsterdam, 2004.

Liesbrock 1990

Liesbrock, Heinz, *Sammlung Marzona, <concept art – minimal art – arte povera – land art>*, in: Kunstforum, Bd. 107, 1990, S. 304 ff.

Liesbrock 2007

Liesbrock, Heinz, *Sol LeWitt*, Ausst.kat. Metropol Kunstraum München, 2007.

Lippard 1967

Lippard Lucy et.al., *Hommage to the square*, in: Art in America, 55, Nr. 4, Juli/August 1967.

Lippard 1973a

Lippard, Lucy, *1967: At the Crossroads*, Philadelphia, 1973.

Lippard 1973b

Lippard, Lucy, *Six years of dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York, 1973.

Livingston 1968

Livingston, Jane, *Barry Le Va: Distributional Sculpture*, in: Artforum Nov. 1968, S. 52 ff.

Lobacheff 1994

Lobacheff, Georgia (Hrsg.), *Richard Long: Sao Paulo Bienal*, London, 1994.

Loock 1989

Loock, Ulrich, *Aus der gewollten Gleichheit das Potential der Subversion beziehen - ein Gespräch mit Christoph Doswald*, in: Kunstforum Bd. 100, 1989, S. 484 ff.

Mackert 2008

Mackert, Gabriele (Hrsg.), *Blind date- Zeitgenossenschaft als Herausforderung*, Nürnberg, 2008.

Malpas 2005

Malpas, William, *The art of Richard Long – Complete works*, Special edition, Maidstone 2005.

Marshall 1991

Marshall, Richard (Hrsg.), *Immaterial objects – works from the permanent collection of the Whitney Museum of American Art*, New York, 1991.

Mashe 2003

Mashe, S. Jivya, *Richard Long, Dialog*, Köln, 2003.

Mattl 2001

Mattl, Siegfried, *Melancholische Giganten, Die Wiener Flaktürme*, in: Erinnerungsorte in Beton: Bunker in Städten und Landschaften, Berlin, 2001, S. 71 ff.

Martore 2009

Martore, Paolo, *The contemporary Artwork between Meaning and Cultural Identity*, in: CeROArt Conservation, Exposition, Restauration

d'Objets d'Art, veröffentlicht unter: www.ceroart.revues.org, 4/2009: les dilemmas de la restauration, 2009.

Marzona 2006

Marzona, Daniel, *Minimal Art*, Köln, 2006.

Mazzoni 1996

Mazzoni, Ira, *In Schönheit sterben. Über die Rolle der Konservierung zeitgenössischer Kunst*, Südd. Zeitung v. 8. 11. 1996.

Meister 2007

Meister, Helga, *Wolfgang Laib: Das ganze Leben ist Meditation*, 2007, (www.wz-newsline.de/lokales/duesseldorf/kultur/interview-mit-wolfgang-laib-das-ganze-leben-ist-meditation-1.461454, Zugriff März 2013).

Meyer-Hermann Perchuk Rosenthal 2008

Meyer-Hermann, Eva, Perchuk, Andrew, Rosenthal, Stephanie, *Allan Kaprow – Art as Life*, London, 2008.

Miller-Keller 1984

Miller-Keller, Andrea, *Sol LeWitt, Wall Drawings 1968 – 1984*, Ausst.kat. Stedelijk Museum, Amsterdam, 1984.

Morgan 1994

Morgan, Robert C., *Conceptual Art – An American Perspective*, Jefferson, 1994.

Morgan 1996

Morgan, Robert C., *Art into Ideas*, Cambridge, 1996.

Morris 1968

Morris, Robert, *Anti-Form*, in: Artforum, April 1968, S. 33 ff.

Morris 1969

Morris, Robert, Notes on sculpture part 4, Beyond objects, in: Artforum, April 1969, S. 24 ff.

Munder 2009

Munder, Heike, *Live in your head*, in: Texte zur Kunst, Thesen zur Gegenwartskunst, Heft Nr. 74, Juni 2009, S. 69 – 71.

Muñoz Viñas 2005

Muñoz Viñas, Salvador, *Contemporary theory of conservation*, Amsterdam, 2005.

Müller 1997

Müller, Maria, *Richard Long, Mirage*, München, 1997.

Nerdinger 2010

Nerdinger, Winfried (Hrsg.), *Geschichte der Rekonstruktion, Konstruktion der Geschichte*, München, 2010.

Norvell 2001

Norvell, Patricia, *Recording conceptual art*, L.A., 2001.

Ostrow 1997

Ostrow, Saul, *BOMB Magazine*, 60, Sommer 1997, (<http://bombsite.com/issues/60/articles/2064>, Zugriff Januar 2012).

Ottmann 1986

Ottmann, Klaus, *Wolfgang Laib*, 1986, (<http://www.jca-online.com/laib.html>, Zugriff März 2013).

Ottmann 2002

Ottmann, Klaus (Hrsg.), *Wolfgang Laib*, Ostfildern-Ruit, 2002.

Page 1986

Page, Susanne, *Wolfgang Laib*, ARC Musee d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1986, S. 15 – 21.

Perdriolle Martin 2003

Perdriolle, Hervé, Martin, Jean-Hubert, *Dialog: Richard Long, Jivya Soma Mashe*, Köln, 2003.

Pelzer 1999

Pelzer, Birgit, *Dissociated Objects, the Statements/Sculptures of Lawrence Weiner*, in: OCTOBER 90, Herbst 1999.

Pelzer 2000

Pelzer, Birgit, *Dissociated Objects, Die Aussagen/Skulpturen von Lawrence Weiner*, in: Van Gogh, Van Doesburg, De Chirico, Picasso, Guston, Weiner, Mangold, Richter, Texte zu Werken im Kunstmuseum Winterthur, Düsseldorf, 2000.

Pescoller 2011a

Pescoller, Markus, Götz, Kornelius, *Bedeutung, Sprache und Diskurs - Entwurf einer sozial-pragmatischen Theorie der Konservierung-Restaurierung*, erschienen 3/2011 (<http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-3/pescoller-markus-3/PDF/pescoller.pdf>, Zugriff April 2012).

Pescoller 2011b

Pescoller, Markus, *Restaurierung und Erzählung*, München, 2011.

Petzet 2009

Petzet, Michael, *International Principles of Preservation*, ICOMOS, Berlin, 2009.

Pincus-Witten 1977

Pincus-Witten, Robert, *Postminimalism*, New York, Norristown, Milano, 1977.

Raff 1994

Raff, Thomas, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München, 1994.

Ran 2009

Ran, Faye, *A history of installation art and development of new art forms – technology and the hermeneutics of time and space in modern and postmodern art from cubism to installation*, New York, 2009.

Richmond Bracker 2009

Richmond, Alison, Bracker, Alison (Hrsg.), *Conservation, Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, London, 2009.

Rauterberg 2006

Rauterberg, Hanno, *Kunst im Futur II, Der Künstler Tino Sehgal und der Philosoph Peter Sloterdijk – ein ZEIT-Gespräch zur Biennale in Venedig*, in: DIE ZEIT vom 9. 6. 2006.

Reitmaier 2002

Reitmaier, Heidi, *Less Apparent, anya gallaccio beat*, London, 2002.

Riegl 1995

Riegl, Alois, *Gesammelte Aufsätze*, Berlin, 1995.

Roemer 2007

Roemer, Stefan, *Reports from the Conceptual Paradise, Berichte aus dem Conceptual Paradise*, München, 2007.

Rugoff 1999

Rugoff, Ralf, Anya Gallacio, *Chasing Rainbows*, London, 1999.

Saito 1985

Saito, Yuriko, *Why restore works of art?*, in: The Journal of aesthetics and art criticism, 1985, S. 147 ff.

Sagmeister 1999

Sagmeister, Rudolf, *Wolfgang Laib und Rudolf Sagmeister im Gespräch*, in: Wolfgang Laib, Köln 1999, S. 9 – 16.

Semff Thierolf Klar 2011

Semff, Michael, Thierolf, Corinna, Klar, Alexander (Hrsg.), *Raum der Linie*, Ausst.kat., München, 2011.

Schaffner 2005

Schaffner, Ingrid (Hrsg.), *Accumulated Vision, Institute of Contemporary Art*, Philadelphia, 2005.

Schinzel 1977

Schinzel, Hiltrud, *Zwei theoretische Aspekte zur Restaurierung moderner Kunst*, in: Restaurierung moderner Kunst, Das Düsseldorfer Symposium, Düsseldorf, 1977.

Schinzel 2000

Schinzel, Hiltrud, *Der Restaurator und die zeitgenössische Kunst*, in: Restauo Nr. 7, München, 2000, S. 524 – 529.

Schinzel 2004a

Schinzel, Hiltrud, *Die Bedeutung des Materials für die Restaurierung*, in: Restauo Nr. 2, München, 2004, S. 86 – 91.

Schinzel 2004b

Schinzel, Hiltrud, *Touching vision. Essays on restoration theory and the perception of art*, Brüssel, 2004.

Schnell Stanizek 2005

Schnell, Ralf, Stanizek, Georg, *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000*, Bielefeld, 2005.

Scholte Wharton 2011

Scholte, Tatja, Wharton, Glenn, (Hrsg.), *Inside Installations*, Amsterdam, 2011.

Schwander 1990

Schwander Martin, *Wolfgang Laib*, Kunstmuseum Luzern, Luzern, 1990, S. 11 – 19.

Schwarz 1989

Schwarz, Dieter, *Lawrence Weiner, Books 1968 – 1989*, Köln, 1989.

Schwarz 1980

Schwarz, Michael, *Über den Realismus politischer Konzeptkunst*, in: Kunstforum, Band 42, 1980.

Sen-no 1998

Sen-no, Rikyu, Nanporoku, *Sen Soshitsu XV, The Japanese way of tea, From its origin in China to Sen Rikyu*, Honolulu, 1998.

Singer 2000

Singer, Susanna (Hrsg.), *Sol LeWitt, A Retrospective*, San Francisco, 2000.

Staal 2000

Staal, Ulrik, *Authenticity and contemporary art*, Kopenhagen, 2000.

Stein 1957

Stein, Gertrude, *Portraits and Repetition*, in: *Lectures in America* by Gertrude Stein, Boston, 1957 (Erstausgabe 1937).

Stiles Selz 1996

Stiles, Kristine; Selz Peter, *Theories and Documents of Contemporary Art – A Sourcebook of Artists Writings*, Berkeley, Los Angeles, London, 1996.

Storr 2003

Storr, Robert (Hrsg.), *Barry Le Va: A Survey of Drawings 1966 – 2003 and Two New Sculptures*, Zürich, 2003.

Sönmez 2001

Sönmez, Necmi, *Milch, Blütenstaub, Reis, Wachs – Das Werk von Wolfgang Laib*, Dissertation, Berlin, 2001.

Sönmez 2002

Sönmez, Necmi, *Wolfgang Laib. Die neun Planeten – oder wie die Zusammenhänge auch sein könnten*, Museum Folkwang, Essen, 2002.

Szeemann 1969

Szeemann, Harald, *When Attitudes become Form, Works – Concepts – Processes – Situation – Information*, Ausst.kat. Kunsthalle Bern, Bern, 1969.

Tosatto 1999

Tosatto, Guy, *Wolfgang Laib*, Ostfildern-Ruit, 1999.

Tucker 1978

Tucker, Marcia (Hrsg.), *Barry Le Va: Work from 1967 – 1978, Four consecutive installations and drawings*, Ausst.kat. The New Museum, New York, 1978.

Tufnell 2007

Tufnell, Ben (Hrsg.), *Richard Long, Selected statements & interviews*, London, 2007.

Ursprung 2003

Ursprung Philip, *Grenzen der Kunst*, München, 2003.

Van der Koelen D. 1999

Van der Koelen, Dorothea, *Lawrence Weiner, 5 Elements 2 Times*, in: *Dokumente unserer Zeit*, XXIII, Mainz, München, 1999, S. 44 ff.

Van der Koelen M. 1999

Van der Koelen, Martin, *Der Begriff der Bedeutung bei Lawrence Weiner*, in: *Lawrence Weiner, Five Elements 2 Times*, *Dokumente unserer Zeit* XXIII, München, 1999, S. 19 ff.

Van Gennep 1986

Van Gennep, Arnold, *Übergangsriten*, Frankfurt am Main, 1986.

Van Saaze 2013

Van Saaze, Vivian, *Installation Art and the Museum. Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam, 2013.

Wagner 2002

Wagner, Monika, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München, 2002.

Wagner Rübel 2002

Wagner, Monik, Rübel, Dietmar (Hrsg.), *Material in Kunst und Alltag*, Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte. Studien, Theorien, Quellen. Bd. I, Berlin, 2002.

Wagner Wolff 2005

Wagner, Monika, Wolff, Vera (Hrsg.), *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin, 2005.

Watney 2003

Watney, Simon, *Anya Gallaccio*, Birmingham, 2003.

Wedewer 1992

Wedewer, Susanne, *Richard Long, Reine Kunst in reiner Landschaft*, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Bd. 20, München, 1992.

Weiner 1993

Weiner, Lawrence, *Specific and general works*, Villeurbanne, Lyon, 1993.

Willisch Heimberg 2007

Willisch, Susanne, Heimberg, Bruno (Hrsg.), *Joseph Beuys, Das Ende des 20. Jahrhunderts*, München, 2007.

Wilsmore 1986

Wilsmore, S.J., *Authenticity and restoration*, in: *British Journal of Aesthetics* 26, Nr. 3, 1986, S. 228 – 238.

Winnekes 1996

Winnekes, Katharina, *Wolfgang Laib, Installation mit zwei Reishäusern und einem mittelalterlichen Ziborium*, Diözesanmuseum, Köln, 1996, S. 14 – 15.

Wittgenstein 1982

Wittgenstein, Ludwig, *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie*, Wright, G.H. von, Nyman, Heikki (Hrsg.), Bd.1, Oxford, 1982.

Zeller 2000

Zeller, Ursula, *Wolfgang Laib, Durchgang – Übergang*, Ausst.kat. des Instituts für Auslandsbeziehungen e.V., Stuttgart, 2000.

Zevi 1994

Zevi, Adachiara (Hrsg.), *Sol LeWitt, Critical Texts*, Rom, 1994.

Zinggl 1991

Zinggl, Wolfgang, *Kunst als Penicillin, Interview mit Lawrence Weiner*, in: *Falter* 41, 1991.

Archivmaterial

Panza Papers, Special Collections, Getty Research Center, Los Angeles

Allan Kaprow Papers, Special Collections, Getty Research Center, Los Angeles

Akten zur Retrospektive "Wolfgang Laib" im Haus der Kunst, München

Archiv Kröller-Müller Museum, Otterlo

Ausstellungskataloge

Wolfgang Laib, ARCMusee d'art Moderne delaVille de Paris, Paris, 1986.

Wolfgang Laib, Kunstmuseum Luzern, Stuttgart – Bad Canstatt, 1990.

Wolfgang Laib: Ich bin nicht hier, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1997.

Wolfgang Laib, Galleria 1000eventi, Mailand, 1999.

Wolfgang Laib, Kunsthaus Bregenz, Köln, 1999.

Wolfgang Laib, Durchgang – Übergang, Institut für Auslandsbeziehungen e.V., 2000.

Wolfgang Laib, Reishäuser, Galerie Buchmann, Berlin, November 2006.

Richard Long, „Five six pick up sticks“, Five six pick up sticks, London, 1980.

Richard Long, Mexico, 1979, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1982.

Richard Long, Postcards 1968 – 1982, Musee d'art contemporain de Bordeaux, 1982.

Fuchs, R.H., Richard Long, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1986.

Richard Long, Walking in Circles, Hayward Gallery, London, 1991.

Richard Long, Labyrinth, Local Lines Walks, Bristol, 1990, Städtische Galerie im Städel, Frankfurt, 1991.

Richard, Long, Skulpturen, Fotos, Texte, Bücher, Neues Museum Weserburg, Bremen, 1993.

Richard Long, Circles, Cycles, Mud, Stones, Contemporary Arts Museum, Houston, 1996.

Richard Long, Royal West of England Academy, Bristol, 2000.

Richard Long, Walking and Marking, National Galleries of Scotland, 2007.

Richard, Long, Heaven and Earth, London, 2009.

Sol Lewitt, Kunsthalle Bern, 1972.

Sol LeWitt, Modular drawings, Genf, 1976.

Sol LeWitt, The Museum of Modern Art, N.Y., 1978.

Sol LeWitt, Lines in two directions and in five colors on five colors with all their combinations, Walker Art Center, Minneapolis, 1981.

Sol LeWitt, Wall drawings 1968 – 1984, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1984.

Sol LeWitt – Wall Drawings, Wiener Secession, Wien, 1988.

Sol LeWitt, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC 1988.

Sol LeWitt, Drawings 1958 – 1992, Den Haag, 1992.

Sol LeWitt, Wall Drawings, Continuous Forms with color and Gouache superimposed, Wien, 1998.

Sol Lewitt, Wall Drawings, Köln, 2004.

Sol LeWitt, Wall Drawing 1176, Seven Basic Color and all their combinations in a Square for Joseph Albers, Düsseldorf, 2005.

Lawrence Weiner, A selection of work with a commentary by R.H. Fuchs, Kunsthalle Basel, 1976.

Lawrence Weiner, Werke& Re-Konstruktionen, Kunsthalle Bern, 1983.

Lawrence Weiner, ON TOP OF THE TREES, Mai 36 Galerie, Luzern, 1988.

Lawrence Weiner, ALTERED TO SUIT- PASSEND GEMACHT, Museum Haus Esters, Krefeld, 1988.

Lawrence Weiner, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1989.

Lawrence Weiner, IN THE STILL OF THE NIGHT IM FRIEDEN DER NACHT, Wiener Festwochen, Wien, 1991.

Lawrence Weiner, "5 Elements, 2 times", Galerie Dorothea von der Koelen, Mainz, 1998.

Lawrence Weiner, BENT&BROKEN SHAFTS OF LIGHT, Kunstmuseum Wolfsburg, 2000.

Lawrence Weiner, Primär, Sekundär, Tertiär, Kunstverein Ruhr, Essen, 2003.

Lawrence Weiner, As far as the eye can see, K21, Düsseldorf, 2008.

Barry LeVa, Four consecutive installations and drawings 1967 – 1978, New York, 1978.

Barry Le Va, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1988.

Barry Le Va, Dreaded Intrusions – institutional templates, München, 1992.

Barry, Le Va, Munich Diary – African Scetchbook, Grafische Sammlung München, Stuttgart, 1994

Barry LeVa, A Survey of drawings 1966 – 2003 and two new sculptures, Galerie Judin, Zürich, 2003.

Barry Le Va, Fictional Excerpts, Interviews, Scrapbooks, Notes, 1969 – 2003, Genf, 2005

Abbildungen

- Abb. 1, 7: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, DIGITAL IMAGE@data, The Museum of Modern Art/Scala Archives, Florenz, New York
Abb. 2, 4, 9, 10, 12: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015; © Estate Sol LeWitt, New York
Abb. 3: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015; Getty Research Institute, L.A.
Abb. 5, 6, 8: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015; Magasin 3 Stockholm
Abb. 11: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, Simone Miller
Abb. 13: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, Sammlung Michalke, München
Abb. 14, 15, 16, Anleitung WD 16 Schritt 8 - 11: © Gunnar Gustafsson, Staatliche Graphische Sammlung München
Abb. 17, 31, 32: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, Moved Pictures Archive, NYC, © 2015 LAWRENCE WEINER/Artists Rights Society (ARS), New York
Abb. 18: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, Shunk-Kender, Harald Szeemann Archive, Schweiz, © 2015 LAWRENCE WEINER/Artists Rights Society (ARS), New York
Abb. 19: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, Redux Pictures
Abb. 20: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection, Gift 92.4180. © 2015 Lawrence Weiner/Artists Rights Society
Abb. 21: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, Galerie Hubert Winter
Abb. 22: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, Galerie Mezzanin
Abb. 23: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, Künstlerhaus Bregenz
Abb. 24: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, A. RIEPER AG in Vintl/Südtirol, Daniela Kofler - Bruneck
Abb. 25 - 30: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015
Abb. 33: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, Simone Miller
Abb. 34: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, Simone Miller
Abb. 35: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, Simone Miller
Abb. 36: public freehold
Abb. 37, 39, 40, 42: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, Richard Long
Abb. 38, 47, 49, 50, 54: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, Getty Research Institute, L.A.
Abb. 41: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, The Cleveland Museum of Art, Norman O. Stone and Ella A. Stone Memorial Fund 1995.30.a
Abb. 43, 51: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, Bernd und Hilla Becher, Konrad Fischer, Düsseldorf
Abb. 44: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, Dorothee Fischer
Abb. 45: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, Thomas Bruns, Hamburger Bahnhof, Berlin
Abb. 46: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, Anthony d'Offay, London
Abb. 48: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, Enzo Ricci
Abb. 52, 55: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, Kröller-Möller-Museum, Otterlo
Abb. 53: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, Cor van Weele, Stedelijk Museum, Amsterdam
Abb. 56: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, Gerard Vermeulen, Kunsthalle Bielefeld
Abb. 57: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, Cor van Weele
Abb. 58: © VG Bild-Kunst, Bonn 2015, Gerard Vermeulen
Abb. 59 - 67: © Wolfgang Laib
Abb. 68: © Wolfgang Laib, Sperone Westwater, New York
Abb. 69, 71: © Wolfgang Laib; Sperone Westwater, New York
Abb. 70: © Wolfgang Laib, Buchmann Galerie, Berlin
Abb. 72: © Anya Gallaccio, Edward Woodman
Abb. 73 - 75: © Anya Gallaccio, Henry Bond
Abb. 76: © Anya Gallaccio, Jupiter art gallery, London
Abb. 77: © Anya Gallaccio, Collection British Council
Abb. 78: © Anya Gallaccio, Annet Gelink Gallery
Abb. 79: © Anya Gallaccio, Robert Wedemeyer
Abb. 80: © Anya Gallaccio, Shigeo Anzai,
Abb. 81: © Anya Gallaccio
Abb. 82, 83: © Anya Gallaccio, Steve Guest
Abb. 84, 85: © Anya Gallaccio, Tate Modern, London
Abb. 86: © Anya Gallaccio, Thorsten Lauschmann
Abb. 87: © Anya Gallaccio, ©The Locus+ Archive
Abb. 88: © Artforum, November 1968 [cover]
Abb. 89: © Whitney Museum of Art, New York, Courtesy of Barry LeVa and David Nolan Gallery, New York
Abb. 90 - 93, 95: Courtesy of Barry LeVa and David Nolan Gallery, New York
Abb. 96: © Fundacao Serralves Porto
Abb. 94: © Kröller-Möller-Museum, Otterlo
Abb. 97: © Courtesy of Barry LeVa and David Nolan Gallery, New York
Abb. 98: © Courtesy of Barry LeVa and David Nolan Gallery, New York
Abb. 99: © Fundacao Serralves Porto
Abb. 100: © Dallas Museum of Art, DMA/amfAR Benefit Auction Fund
Abb. 101 - 103: © Yale University Art Gallery
Abb. 104, 105, 108, 109, Courtesy of Barry LeVa and David Nolan Gallery, New York
Abb. 110: © Barry Le Va, Florian Holzherr, Sammlung Michalke
Abb. 112 - 117: © Gunnar Gustafsson, Staatliche Graphische Sammlung München

Sofern nicht anders bezeichnet, stammen alle übrigen Abbildungen und grafischen Darstellungen von der Verfasserin. Sollten trotz sorgfältiger Recherche nicht alle Rechteinhaber genannt sein, wird höflichst um Mitteilung gebeten.

